



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Budowanie tożsamości narodowej poprzez muzykę : twórczość Stanisława Moniuszki i jej recepcja na Górnym Śląsku : studium socjologiczne

Author: Maja Drzazga-Lech

Citation style: Drzazga-Lech Maja. (2015). Budowanie tożsamości narodowej poprzez muzykę : twórczość Stanisława Moniuszki i jej recepcja na Górnym Śląsku : studium socjologiczne. Praca doktorska. Katowice : Uniwersytet Śląski

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Uniwersytet Śląski
Wydział Nauk Społecznych

Maja Drzazga-Lech

Nr albumu: 4959

**Budowanie tożsamości narodowej poprzez muzykę. Twórczość
Stanisława Moniuszki i jej recepcja na Górnym Śląsku. Studium
socjologiczne**

Praca doktorska na kierunku Socjologia

Praca wykonana pod kierunkiem
Prof. zw. dr. hab. Wojciecha Świątkiewicza
W Instytucie Socjologii

Katowice 2015

Słowa

kluczowe:

..... (max 5)

Oświadczenie autora pracy

Świadoma/y odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca została napisana przeze mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami. Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu doktora nauk humanistycznych w wyższej uczelni. Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autora pracy

Składam serdeczne podziękowania
Promotorowi pracy doktorskiej
Prof. zw. dr. hab. Wojciechowi Świątkiewiczowi
za opiekę naukową, wnikliwe uwagi oraz za cierpliwość
okazane przez lata studiów doktoranckich.

Podziękowania składam również mojej rodzinie,
mężowi Piotrowi, mamie Zofii, bratu Mirkowi
za nieustające wspieranie mnie w trakcie kilkuletniej
pracy nad dysertacją.

Rozprawę doktorską
dedykuję mojemu synkowi
Jakubowi Stanisławowi Lech.

Spis treści

Wstęp	8
Rozdział I: Grupa etniczna, naród i kultura na gruncie socjologii polskiej	12
I.I: Naturalistyczne, polityczne i kulturalistyczne ujęcie narodu	13
Rozdział II: Polska tożsamość narodowa a górnośląska tożsamość etniczna	30
II.I: Tożsamość etniczna	31
II.II: Tożsamość narodowa.....	34
II.III: Polska tożsamość kulturowa i charakterystyczne dla niej wartości	39
II.IV: Górnośląska zbiorowa tożsamość etniczna i kulturowa w XX wieku	50
Rozdział III: Symbole, mity i stereotypy narodowe jako czynniki kształtujące tożsamość polskiej grupy narodowej i zbiorową tożsamość etniczną Górnoślązaków.	67
III.I: Symbole, mity i stereotypy narodowe jako czynniki kształtujące zbiorową tożsamość kulturową	68
Rozdział IV: Kategoria wielokulturowości a Górny Śląsk	93
IV.I: Współczesne państwa realizujące politykę wielokulturowości.....	98
IV.II: Historyczno–geograficzny obszar Górnego Śląska jako przestrzeń wielokulturowa .	105
Rozdział V: Społeczny wymiar muzyki.....	114
V.I: Polscy prekursorzy socjologicznego ujęcia sztuki dźwięków	114
V.III Jakościowe i ilościowe badania z dziedziny socjologii muzyki zrealizowane w Polsce – wybrane przykłady	140
V.IV: Projekt badawczy: Budowanie tożsamości narodowej poprzez muzykę. Recepcja postaci i twórczości Stanisława Moniuszki na Górnym Śląsku.....	154
Rozdział VI: Budowanie narodowej tożsamości poprzez muzykę artystyczną i użytkową – analiza wybranych przykładów	169
VI.I: Przykłady pozaborowej artystycznej muzyki polskiej i publicystyki muzycznej jako przejawy zaangażowania w proces budowania tożsamości narodowej poprzez muzykę	172
VI.II: Budowanie narodowej tożsamości poprzez wykonywanie i recepcję pieśni patriotycznych.....	176
Rozdział VII: Muzyka i postać Stanisława Moniuszki jako wartość kulturowa w kanonie polskiej kultury narodowej XIX-go wieku	193

VII.I: Stanisław Moniuszko a relacja etniczna.....	195
VII.II: Stanisław Moniuszko a rola społeczna	203
VII.III: Twórczość Stanisława Moniuszki na podstawie listów kompozytora	205
VII.IV: Halka a relacja etniczna.....	219
VII.V: Proces stawania się narodowym twórcą w muzyce przez Stanisława Moniuszko ...	228
Rozdział VIII: Stanisław Moniuszko w ramach działalności Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w pierwszej połowie XX – wieku	243
VIII.I: Geneza Związku Śląskich Kół Śpiewaczych i jej związek z postacią Stanisława Moniuszki.....	243
VIII.II: Kult Stanisława Moniuszki kreowany przez działaczy Związku Śląskich Kół Śpiewaczych na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka” w latach 1920 - 1948.....	252
VIII.I.I: Stanisław Moniuszko a relacja etniczna na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/ „Śpiewaka” (1920 – 1948).....	256
VIII.I.II: Stanisław Moniuszko a rola społeczna na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/ „Śpiewaka” (1920 – 1948).....	259
VIII.I.III: Twórczość Stanisława Moniuszki na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/ „Śpiewaka” (1920 – 1948).....	264
VIII.I.IV: Stanisław Moniuszko jako symbol etniczny na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/ „Śpiewaka” (1920 – 1948).....	268
VIII.I.V: Działania związane z Śląskimi Uroczystościami Moniuszkowskimi jako czynności artystyczne w funkcji czynności społecznych wzmacniających budowanie polskiej tożsamości narodowej wśród górnośląskiej ludności	273
VIII.II: Stanisław Moniuszko jako symbol polskości Górnego Śląska.....	290
IX.I: Stanisław Moniuszko w ramach działalności Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w realiach ludowego państwa polskiego w latach 1945 – 1984	294
IX.I.I: Reaktywacja Związku Śląskich Kół Śpiewaczych po zakończeniu II wojny światowej i jego podporządkowywanie socjalistycznej ideologii	294
IX.I.II: Działania związane z odbudową katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki.....	300
IX.I.III: Stanisław Moniuszko w ramach działalności Związku Śląskich Kół Śpiewaczych na podstawie opublikowanych archiwalnych dokumentów tej organizacji w ostatnim 30-leciu trwania PRL.....	304
IX.II: Stanisław Moniuszko jako wytwór kulturowy podporządkowany socjalistycznej ideologii ludowego państwa polskiego dla górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej na kartach „Życia Śpiewaczego” „Życia Muzycznego” w latach 1948 – 1984..	310

IX.II.I: Twórczość Stanisława Moniuszki na kartach „Życia Śpiewaczego”/ „Życia Muzycznego” (1948 - 1984)	313
IX.II.II: Stanisław Moniuszko a relacja etniczna	316
IX.II.III: Stanisław Moniuszko a rola społeczna.....	327
IX.II.IV: Stanisław Moniuszko jako symbol etniczny czy ideologiczny?	336
IX.II.V: Socjalistyczna interpretacja twórczości moniuszkowskiej.....	340
X.I: Od Oddziału Śląskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr do Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr - powrót do tradycji Związku Śląskich Kół Śpiewaczych	349
X.II: Stanisław Moniuszko jako wytwór kulturowy funkcjonujący w ramach intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej na podstawie analizy „Śpiewaka Śląskiego” z lat 1985 – 2010.....	352
X.II.I: Twórczość Stanisława Moniuszki na kartach „Śpiewaka Śląskiego”	355
X.II.II: Stanisław Moniuszko a relacja etniczna na kartach „Śpiewaka Śląskiego”	357
X. II. III: Stanisław Moniuszko a rola społeczna na kartach „Śpiewaka Śląskiego”	360
X. II. IV: Stanisław Moniuszko jako symbol na kartach „Śpiewaka Śląskiego”	364
X. III: Wielokulturowość Górnego Śląska a wytwór kulturowy – Stanisław Moniuszko i jego twórczość	370
X. IV: Stanisław Moniuszko w ramach Święta Śląskiej Pieśni Chóralnej „Trojok Śląski” oraz jubileuszowych uroczystości Związku Śląskich Kół Śpiewaczych	371
XI. I: Recepcja oper Stanisława Moniuszki i postaci kompozytora w ramach działalności sceny operowej w Teatrze Polskim w Katowicach.....	382
XI.I .I: Od Śląskiego Teatru Muzycznego do Opery Śląskiej w Bytomiu.....	387
XI. II: Recepcja oper Stanisława Moniuszki i postaci kompozytora w ramach działalności Opery Śląskiej w Bytomiu 1945 – 2010	390
XI.II.I: Stanisław Moniuszko jako narodowy twórca muzyki polskiej oraz symbol polskości Górnego Śląska w pierwszych latach powojennych	390
XI.II.II: Próby redefiniowania narodowego twórcy polskich oper Stanisława-Moniuszko na prekursora polskiego socjalizmu.....	394
XI.II.III: Powrót do górnośląskiej tradycji recepcji postaci i dzieł Stanisława Moniuszki za sprawą jubileuszowych obchodów działalności Państwowej Opery Śląskiej w Bytomiu w Polskiej Republice Ludowej	402

XI.II.IV: Dzieła kontrastów charakterystycznych dla polskiego patriotyzmu - recepcja czwartej inscenizacji <i>Strasznego Dworu</i> i szóstej inscenizacji <i>Halki</i> Państwowej Opery Śląskiej	410
XI.III: Stanisław Moniuszko jako narodowy twórca w muzyce i symbol polskości w III Rzeczypospolitej Polskiej	417
XI.III.I: Wokół 45-lecia działalności Opery Śląskie - piąta premiera <i>Strasznego Dworu</i>	417
XI.III.II: 50-ta rocznica Opery Śląskiej – uprawomocnienie trzech ściegów moniuszkowskiej tradycji na Górnym Śląsku	419
XI.III.III: Inscenizacja <i>Widm</i> Stanisława Moniuszki na scenie bytomskiego teatru muzycznego w ramach Roku Mickiewiczowskiego w 200-stą rocznicę urodzin poety ...	426
XI.III.IV: Jubileuszowe przesłania <i>Halki</i> i <i>Strasznego Dworu</i> na początku XXI wieku ..	426
XI.IV: Od narodowego twórcy w muzyce do twórcy dzieł o uniwersalnym przesłaniu. Ewolucja treści przypisywanych Stanisławowi Moniuszce w ramach górnośląskiej recepcji scenicznych dzieł tego kompozytora z lat 1920 – 2010	433
Bibliografia:	455
Spis wykresów	473
Spis tabel	474
Spis zdjęć	476

Wstęp

Ukazanie procesu budowania tożsamości narodowej poprzez muzykę w ramach XIX – wiecznego polskiego dyskursu narodowowyzwoleńczego i odniesienie go do właściwego dla poszczególnych okresów XX wieku sposobu obecności postaci i twórczości Stanisława Moniuszki w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej historyczno–geograficznego obszaru Górnego Śląska (1910- 2010) wymaga wcześniejszego odniesienia się do ustaleń dotyczących rozumienia takich terminów jak naród, kultura narodowa i grupa etniczna. Jest to przedmiotem rozdziału I mojej pracy doktorskiej.

Analiza procesu budowania polskiej tożsamości kulturowej¹ poprzez muzykę wśród autochtonicznych mieszkańców historyczno–geograficznego obszaru Górnego Śląska i procesu kształtowania tożsamości narodowej za sprawą obcowania jednostek z treściami nadawanymi w poszczególnych okresach historycznych postaci Stanisława Moniuszki i jego wybranym utworom wymaga wcześniejszego dokonania omówienia sposobów definiowania takich terminów jak polska tożsamość narodowa, kulturowa i górnośląska tożsamość etniczna. Stanowi to przedmiot rozdziału II niniejszej dysertacji.

Analiza sposobu obecności w XIX wiecznej polskiej i XX wiecznej górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej treści odnoszących się do postaci Stanisława Moniuszki i jego poszczególnych utworów wymaga wcześniejszego opisanie mechanizmów, za pomocą których na przestrzeni dziejów ustala się treść takich sfer rzeczywistości społecznej jak polskość i górnośląskość. Do najbardziej efektywnych technik, których wykorzystywanie ma na celu uczynienie mas świadomymi ich przynależności do zjednoczonego narodu F. Znaniecki zaliczył: „*kult bohaterów, mity o wspólnym pochodzeniu i jedności rasowej, przywiązanie do kraju ojczystego jako kolektywnej własności grupy oraz wezwanie do zjednoczenia sił w obronie przed wspólnym wrogiem*”². Ustalenia te można również odnieść do dokumentów świadczących o udziale sztuki muzycznej w procesie budowania/ kształtowania polskiej tożsamości kulturowej wśród jednostek należących do polskiej wspólnoty narodowej i/bądź górnośląskiej grupy etnicznej. Zagadnienia te są rozwijane w trzecim rozdziale mojej pracy doktorskiej.

Badanie procesu budowania tożsamości narodowej poprzez recepcję postaci i twórczości Stanisława Moniuszki kreowanej w polskiej prasie muzycznej wydawanej w pozaborowej Rzeczypospolitej Obojga Narodów i odniesienie wniosków z tej analizy do sposobów obecności tego kompozytora i jego dzieł w XX wiecznej górnośląskiej przestrzeni kulturowej wymaga uwzględnienia faktu, że w latach 1910 – 2010 ewoluowały zarówno sposób definiowania polskości, roli polskiej kultury narodowej wobec grup etnicznych zamieszkujących w danym okresie państwo polskie jak i funkcjonowania górnośląskości w

¹ Terminów polska tożsamość kulturowa i polska tożsamość narodowa używam wymiennie.

² F. Znaniecki, *Współczesne narody*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 124.

ramach państw, do których w danym czasie należały historyczno–geograficzne ziemie Górnego Śląska. Intersubiektywna przestrzeń kulturowa, która w I połowie XX wieku funkcjonowała jako teren pogranicza kulturowego, następnie po zakończeniu II wojny światowej przez prawie pół wieku była podporządkowana totalitarnemu systemowi socjalistycznemu, dzięki zmianom polityczno – gospodarczym i kulturalnym zaistniałym w wyniku przeobrażeń zapoczątkowanych w 1989 roku zyskała podmiotowość. Towarzyszyło temu rozpoczęcie realizowania górnośląskiej tożsamości etnicznej w oparciu o zasadę wielokulturowości. Kwestia ta została opisana w rozdziale IV dysertacji.

Ukazanie procesu budowania tożsamości narodowej poprzez muzykę wymaga wcześniejszego zdania sprawy ze sposobów, w jakie XX-wieczni i współcześni badacze polscy ujmowali muzykę artystyczną, zwaną poważną, od strony jej społecznych uwikłań. Zadanie to zostało zrealizowane w rozdziale V mojej rozprawy doktorskiej. Opisałam w nim próby skonstruowania teorii socjologii muzyki oraz sporządziłam panoramę przedsięwzięć badawczych prowadzonych w ramach tej subdyscypliny socjologicznej rozwijanej na gruncie takich akademickich kierunków jak muzykologia, teoria muzyki bądź socjologia. Ostatnią część tego rozdziału stanowi mój projekt badawczy.

Budowanie tożsamości narodowej poprzez muzykę to długotrwały proces, którego znaczna część rozgrywa się w intersubiektywnej przestrzeni życia społecznego. Wskaźnikiem zachodzenia tego procesu są sytuacje, w których wykonywaniu i recepcji wybranych utworów muzycznych towarzyszy proces ich mitologizacji na symbole narodowe. Przedmiotem mitologizacji mogą być zarówno przykłady artystycznej działalności muzycznej jak i przejawy twórczości użytkowej. Z socjologicznego punktu widzenia istotne jest to, aby w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej danej grupy narodowej wytwory działalności artystycznej funkcjonowały jako wartości kulturowe³, bądź wytwory kulturowe, które odnoszą obciążenie z nimi jednostki do aktualnie ważnych w danym okresie historycznym dla ich wspólnoty narodowej wartości⁴. Warto przyrzeć się przebiegowi procesu budowania tożsamości narodowej poprzez muzykę na przykładzie recepcji wybranych użytkowych bądź artystycznych utworów muzycznych, których rodowód i funkcjonowanie w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej ich odbiorców naznaczone było pozaborową sytuacją Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Tego typu zagadnienia są poruszane w rozdziale VI mojej dysertacji, który stanowi pierwszy rozdział empiryczny.

³ Muzykę jako wartość kulturową definiuję tak, jak T. Misiak, *Muzyka a semiotyczne kryterium kultury*, „Muzyka” 1986, T. Misiak, *Muzyka jako wspólnota: kulturowe wzory odbioru muzyki w europejskiej kulturze muzycznej XX wieku*, Akademia Muzyczna im. F. Chopina. Instytut Pedagogiki Muzycznej, Warszawa 1990.

⁴ Muzykę jako wytwór kulturowy definiuję tak, jak L. Dyczewski, *Kultura polska w procesie przemian*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1993.

Podjęłam się analizy *Listów Stanisława Moniuszki* koncentrując się na analizie doniesień prasowych oraz zachowanych pisemnych wypowiedzi kompozytora, z których można wyczytać informacje o kontekście tworzenia, wykonywania i obecności twórczości Stanisława Moniuszki w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej właściwej dla danej kategorii odbiorców. Opierając się na *Metodzie socjologii*⁵ F. Znanieckiego listy S. Moniuszki potraktowałam jako dokumenty osobiste a przykładowe recenzje i artykuły tematyczne drukowane w XIX- wiecznej polskiej prasie, na które kompozytor w swojej korespondencji reagował i wypowiedzi prasowe jego autorstwa jako uogólnienia dokonane przez uczonych, które mogą służyć za materiał do hipotez socjologicznych. Zebrane dane poddałam jakościowej i ilościowej analizie treści uznając, że posiadają one takie znaczenie, jakie nadało im doświadczenie osób, których one dotyczyły⁶. Na podstawie analizy *Listów Stanisława Moniuszki* możliwe było stworzenie jakościowych danych opisujących wkład moniuszkowskiej działalności do procesu budowania polskiej tożsamości narodowej poprzez muzykę. Stanowi to przedmiot rozdziału VII.

Górnośląska recepcja postaci i twórczości Stanisława Moniuszki kreowana w I połowie XX wieku przez działaczy Związku Śląskich Kół Śpiewaczych jest przedmiotem analizy, które wyniki zaprezentowałam rozdziale VIII dysertacji. Kolejna część pracy (rozdział IX) dotyczy „podwójnej” narracji moniuszkowskiej, zgodnego z propagowaną przez socjalistyczne państwo polskie ideologią konstruktu kulturowego, w ramach którego kompozytorowi przypisywano rolę społeczną prekursora polskiego socjalizmu, oraz charakterystycznego dla intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej sposobu obecności w niej interesującego mnie wytworu kulturowego, która obowiązywała w latach 1948 – 1989. Natomiast w rozdziale X opisałam proces przekształcenia tradycyjnej górnośląskiej narracji moniuszkowskiej w narrację świadczącą o butikowej wielokulturowości historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska.

Stanisław Moniuszko funkcjonujący w ramach polskiej tożsamości narodowej jako wytwór kulturowy jest określany pieśniarzem bądź twórcą polskiej opery narodowej. Przedmiotem rozdziału XI mojej pracy jest górnośląska recepcja twórczości scenicznej tego kompozytora, stymulowana przez gościnne występy warszawskich artystów pod dyktando Emila Młynarskiego w wybranych górnośląskich miastach, działalność Sceny Operowej przy Tatrze Polskim w Katowicach i funkcjonowanie Opery Śląskiej. Osobną część pracy stanowi podsumowanie, w którym wyniki dokonanych przeze mnie analiz odniosłam do wniosków zawartych w zastanej muzykologicznej literaturze na ten temat.

⁵ F. Znaniecki, *Metoda socjologii*, Biblioteka Socjologiczna, PWN, Warszawa 2008, s. 185 – 225.

⁶ F. Znaniecki, *Wstęp do socjologii*, Biblioteka Socjologiczna, PWN, Warszawa 1988, s. 192,
F. Znaniecki, *Metoda socjologii*, Biblioteka Socjologiczna PWN, Warszawa 2008, s. 68.

Naród
grupa etniczna
kultura
tożsamość

Rozdział I: Grupa etniczna, naród i kultura na gruncie socjologii polskiej

Ukazanie procesu budowania tożsamości narodowej poprzez muzykę w ramach XIX – wiecznego polskiego dyskursu narodowowyzwoleńczego i odniesienie go do właściwego dla poszczególnych okresów XX wieku sposobu obecności postaci i twórczości Stanisława Moniuszki w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej historyczno–geograficznego obszaru Górnego Śląska wymaga wcześniejszego odniesienia się do ustaleń dotyczących rozumienia takich terminów jak naród, kultura narodowa i grupa etniczna.

Zagadnienia grupy etnicznej, narodu i charakterystycznej dla nich kultury to przedmioty zarówno potocznej refleksji, często wyrażonej w publikacjach prasowych, jak i naukowych koncepcji i teorii upowszechnianych poprzez specjalistyczne wydawnictwa. W ramach nauk humanistycznych zagadnienia te mogą być rozpatrywane na gruncie takich dziedzin jak socjologia, psychologia społeczna, nauki polityczne czy antropologia kulturowa. Ponadto dokonanie ich socjologicznej analizy jest zabiegiem skomplikowanym, gdyż na dane społeczeństwo historyczne mogą składać się zarówno wspólnota narodowa/wspólnoty narodowe jak i różne grupy etniczne i właściwe dla tych zbiorowości kultury. Wyróżnione przeze mnie grupy społeczne i ich instytucje często są ze sobą zrośnięte bądź łączy je wzajemna relacja wpływania na siebie. Przykładowo współczesnym państwem, do którego przynależność jest równoznaczna z byciem członkiem judaistycznej wspólnoty religijnej jest Izrael. Natomiast III Rzeczpospolita Polska jest państwem o dominującej kulturze narodowej, w ramach którego współistnieją również mniejszości narodowe i grupy etniczne. Antonina Kłoskowska⁷ zaznacza, że zbiorowość etniczna o kulturze częściowej na zasadzie kontrastu wyodrębnia się z dominującej kultury większego społeczeństwa, w ramach którego funkcjonuje. Jednostki należące do takich zbiorowości zazwyczaj nie tworzą zwartych grup terytorialnych, chociaż w szczególnych warunkach możliwe jest zajście procesu gettyzacji. Kultura tego typu zbiorowości nie jest jednolita, gdyż tradycyjne dziedzictwo przeplata się w niej z elementami kultury społeczeństwa dominującego. Osoby tworzące zbiorowość etniczną o kulturze częściowej, aby sprawnie funkcjonować na zamieszkiwanym terytorium musiały przejść akulturację, bądź zasymilować się z kulturą dominującego społeczeństwa państwowego. Jednostki te często żyją w rozproszeniu, więc nie mogą za sprawą bezpośrednich kontaktów pielęgnować swojej wspólnoty kulturowej a ich etnicznej przynależności nie podtrzymuje więź nawykowa. Z drugiej strony kontakty z odmienną, dominującą kulturą mogą przyczynić się do wyostrenia ich etnicznej samorefleksji. Zatem ich łączność z grupą etniczną dokonuje się poprzez pielęgnowanie elementów więzi ideologicznej, takich jak wiedza genealogiczna, mit wspólnoty krwi, ojczyzna rozumiana jako symbolicznie wyobrażone terytorium ich pochodzenia czy

⁷ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 21.

wyrażające/odsyłające do ich tożsamości symbole kulturowe, na które mogą się składać wybrane utwory literackie, dzieła sztuki, herby, emblematy, barwy, sztandary i wydarzenia historyczne, język i wyznanie religijne. Odmianą zbiorowości o kulturze cząstkowej, które funkcjonują w ramach współczesnych społeczeństw państwowych są mniejszości narodowe. Grupy te często zamieszkują zwarte, przygraniczne obszary i zachowują łączność z państwem pochodzenia i/bądź ze swoim narodem.

W ramach współcześnie istniejących państw możemy zaobserwować różne formy wspólnot narodowych i ich relacji względem społeczeństwa składającego się z obywateli danego państwa. Możemy wyróżnić społeczeństwa jednonarodowe bądź względnie jednorodne zbiorowości z mniejszościami narodowymi. Gdy w granicach jednego państwa współistnieją i rozwijają w pewnym zakresie swoje kultury jednostki o różnych narodowościach mówimy o społeczności wielonarodowościowej. Członkowie takiej zbiorowości nie dążą do tworzenia własnej, odrębnej organizacji państwowej, ale rozwijając swoją kulturę narodową jednocześnie akceptują i rozwijają pewien wspólny dla nich i pozostałych współobywateli zasób kultury państwowej. Przykładem tego typu państwa jest Szwajcaria. Natomiast gdy w skład jednej grupy państwowej wchodzi wiele grup etnicznych, które wyodrębniają się poprzez kultywowanie własnego języka, odrębności rasowej, regionalnej, wyznaniowej i obyczajowo – zwyczajowej, ale jednocześnie ich członkowie zgodnie współistnieją w ramach jednego państwa tworząc elementy jego kultury i ponadetnicznych instytucji kulturalnych, mamy do czynienia ze społeczeństwem wieloetnicznym i wielokulturowym. Przykładem tego typu państwa są współczesne Australia i Kanada.

I.I: Naturalistyczne, polityczne i kulturalistyczne ujęcie narodu

Upraszczając rozwijane tutaj zagadnienie można wyodrębnić trzy typy ujęcia narodu: naturalistyczne, polityczne/politologiczne i kulturalistyczne/kulturowe. W ramach koncepcji naturalistycznej naród ujmujemy jako grupę genetyczną, uwarunkowaną właściwościami środowiska geograficznego zamieszkiwanego przez wieki przez daną grupę etniczną. Tak rozumiany naród trwa przez pokolenia, gdyż właściwości psychofizyczne charakteryzujące należące do niego jednostki są dziedziczone i przekazywane poprzez wychowanie następnym generacjom. Przy czym w takim ujęciu pierwszeństwo w kształtowaniu zbiorowości narodowej, organizacji jej życia społecznego i specyficznej dla jej członków kultury przyznaje się środowisku geograficznemu i rasowym właściwościom zamieszkujących dany region jednostek. Florian Znaniecki w *Upadku cywilizacji zachodniej* pisał: „*Naród [...] jest wytworem cywilizacji, nie zaś naturalną całością, jak rój pszczół lub mrowisko. Jego podstawa nie jest ani biologiczna ani geograficzna; nie opiera się on ani na rasowej solidarności jednostek, pochodzących od wspólnych przodków i posiadających wspólne cechy organiczne, ani na*

zewewnętrznych więzach, nałożonych na mieszkańców pewnego terytorium przez wspólne otoczenie naturalne”⁸. Fragment ten wskazuje, że jego autor nie zgadzał się z naturalistycznym interpretowaniem genezy wspólnoty narodowej. Również następcy Floriana Znanieckiego, w tym współcześni badacze, nie rozwijają tego sposobu myślenia. Natomiast nadal ma miejsce różnicowanie się badawczy pod względem opowiedzenia się za jedną z definicji narodu, które zaproponował na początku XX wieku Friedrich Meinecke⁹, to znaczy nawiązywanie do koncepcji „narodu państwowego” i „narodu kulturowego”. Pierwsze pojęcie zostało użyte dla określenia zbiorowości politycznej, której członkowie połączeni są ze sobą wolą, by żyć wspólnie i podporządkować się wobec konkretnego porządku polityczno-państwowego. Natomiast „naród kulturowy” to pojęcie odsyłające do wspólnoty, którą tworzą jednostki związane ze sobą nie za sprawą chęci podporządkowania się danemu porządkowi polityczno-państwowemu, ale dzięki wynikającej z historii danej zbiorowości więzi opartej na wspólnym języku, miecie wspólnego pochodzenia i na narodowej kulturze. Do narodu kulturowego jednostki należą przez fakt dziedziczenia dorobku kulturowego. Tego typu wspólnota narodowa chronologicznie i logicznie wyprzedza fakt powstania państwa. Wedle tej koncepcji to odznaczający się swoistą kulturą naród dąży do utworzenia organizacji państwowej, która zapewni mu ochronę i pozwoli na swobodną realizację narodowego posłannictwa. Jednakże opowiedzenie się za jedną z dychotomii zawartą w koncepcja F. Meinecke’go nie wyczerpuje możliwości rozstrzygnięcia kwestii dotyczącej tego czym jest naród i w jaki sposób powstał. Przykładowo Joanna Kurczewska¹⁰ zwraca uwagę, że sposoby pojmowania narodu wiążą się ze sporem o to, co decyduje o ich powstaniu. Naród bywa pojmowany jako wytwór nacjonalizmu, twór wyobraźni społecznej, albo jako obiektywnie istniejące i niezależne od ludzkiej woli złożone zjawisko makrospołeczne, którego korelatami są ideologia, system wartości oraz wyobrażenia zawarte w mitach i symbolach narodowych. Można również spotkać się z ujęciami wskazującymi na proces rozwijania się grupy etnicznej we wspólnotę narodową.

Autorów prac kładących nacisk na polityczne funkcje narodu i na jednoznaczne określenie charakteru tej zbiorowości możemy znaleźć zarówno wśród filozofów polityki, historyków jak i socjologów. W polskiej myśli społeczno – politycznej pogląd o tożsamości narodu i państwa głosił Roman Dmowski¹¹. Polityk ten poprzez naród rozumiał twór życia państwowego. Istnienie państwa stanowi podstawę dla propagowania idei państwowej, która jest zdaniem R. Dmowskiego jednoznaczna z ideą narodową. Koncepcje utożsamiające naród z państwem są rozpowszechnione wśród amerykańskich uczonych, w tym socjologów, gdzie dla uwypuklenia tożsamości narodu i państwa stosuje się specjalny termin „nationale society”. Szeroką

⁸ F. Znaniecki, *Upadek cywilizacji zachodniej. Szkic z pogranicza filozofii kultury i socjologii*, Poznań 1921, s. 57.

⁹ F. Meinecke, *Weltburgertum Und Nationalstaat*, Muenchen- Berlin, 1908, s. 2.

¹⁰ J. Kurczewska, *Naród* [w] *Encyklopedia socjologii*, t. 2., Oficyna Naukowa, Warszawa 1999, s. 293.

¹¹ R. Dmowski, *Myśli nowoczesnego Polaka*, Lwów 1907, s. 242 – 251.

popularność zdobyła wydana po raz pierwszy w 1983 roku praca Ernesta Gellnera *Nations and nationalism*. Według autora istnienie narodu jest skutkiem działania idei nacjonalizmu postulującej pokrywanie się granic etnicznych z państwowymi¹². Gellner uważa, że zjawisko nacjonalizmu nie jest tożsame z procesem budzenia się świadomości narodowej danej grupy etnicznej, ale jest ono wobec tego procesu pierwotne jako siłą sprawczą, która powołuje do istnienia narody. W ramach tej koncepcji powstanie narodów wiąże się z przemianami epoki industrialnej i modernizmu. Jest to czas faktycznego kształtowania się narodów europejskich w ich dojrzałej formie, jednakże postać ta nie jest jedyną i początkową postacią narodu. Trafnie zwróciła uwagę Antonina Kłoskowska, że propozycja E. Gellnera nie dostarcza odpowiedzi na pytanie o społeczny podmiot tworzący i propagujący nacjonalizm, a w jej ramach minimalizuje się problematykę grup etnicznych i pierwotnej wobec narodu wspólnoty kultury¹³.

Innym przykładem ujmowania narodu jako grupy społecznej podrzędnej i wtórnej wobec grupy państwowej o określonym ustroju jest książka Jerzego Wiatra z 1971 roku *Polska – nowy naród: proces formowania się socjalistycznego narodu polskiego*. We wstępie socjalizm określono jako nową, jakościowo odmienną fazę kształtowania się narodu polskiego, która oznacza nie tylko przebudowę ustroju ekonomicznego i społeczno – politycznego Polski ale również zmianę wewnętrznej struktury narodu polskiego i świadomości jednostek do niego należących. Autor przypomina, że okres od rozbiorów Pierwszej Rzeczypospolitej Polskiej do uformowania się Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej to walka trzech ideologii głoszących odpowiednio potrzebę budowania narodu szlacheckiego, narodu właścicieli (narodu kapitalistycznego) bądź narodu ludu. Przy czym najpierw pod pojęciem ludu rozumiano przedstawicieli warstwy chłopskiej i mieszczańskiej parającej się rzemiosłem bądź czeladnictwem, a od 80- tych lat XIX wieku – robotników. W latach 1944-1945 J. Wiatr upatruje przełomu w historii Polski, od którego rozpoczęło się formowanie socjalistycznego narodu polskiego. Jednakże czynniki umożliwiające ten przełom identyfikuje autor w procesach, które miały miejsce na ziemiach polskich od momentu zaborów. „W dziedzinie struktury społecznej było to uformowanie się klasy robotniczej, początki procesu emancypacji społeczno – ekonomicznej klasy chłopskiej, tworzenie się – początkowo jako mniejszości – inteligencji lewicowej, związanej swą pracą i postawą polityczną z masami ludowymi. W dziedzinie politycznej było to powstanie partii robotniczych i stronnictw ludowych, przede wszystkim zaś uformowanie i krzepnięcie radykalnego, rewolucyjnego nurtu ruchu robotniczego. W dziedzinie świadomości narodowej było to dojrzewanie idei narodu ludzi pracy, idei, której trzonem była klasowa świadomość robotników i chłopów, a która zawierała

¹² E. Gellner, *Narody i nacjonalizm*, tłum. Teresa Hołówna, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991, s. 9-10.

¹³ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Wydawnictwo Naukowe Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2005, s. 28.

w sobie podniesienie tej świadomości klasowej na wyższy, narodowy poziom”¹⁴. Pojawienie się myśli państwowej wśród przedstawicieli klasy robotniczej i chłopskiej wskazuje nie tylko na nowy etap w rozwoju świadomości tych klas ale również na nowy etap w rozwoju polskiej świadomości narodowej, na proces formowania się narodu socjalistycznego. Naród to wspólnota historyczna jednostek związanych więzią narodową. Autor rozróżnia obiektywne i subiektywne podstawy więzi narodowej. Jako czynniki obiektywne zostały wymienione: język, terytorium, kultura, ekonomia i państwo, przy czym szczególną rolę dla formowania się polskiego narodu socjalistycznego pełniło państwo realizujące socjalistyczną gospodarkę. Natomiast do subiektywnych czynników kształtujących więź narodową i zarazem świadczących o jej istnieniu zaliczono świadomość narodową, która wyrasta ze świadomości etnicznej i wizji świata podzielonego na „swoich” i „obcych”. Najwyższą formą świadomości narodowej jest zdaniem J. Wiatra wspólnota narodowo – państwowa rozwinięta w ogniu walk antyfeudalnych i klasowych toczonych przez proletariatus¹⁵. Autor przeciwstawia sobie realizowany na ziemiach polskich w okresie Dwudziestolecia międzywojennego typ narodu burżuazyjnego, który cechuje się panowaniem stosunków klasowych typu kapitalistycznego i kształtujący się w ramach realizującej socjalistyczną formację ekonomiczną – społeczną Polskiej Republiki Ludowej typ narodu socjalistycznego. Według ideologii socjalistycznej nowy polski naród to wspólnota ludzi pracy, wolnych wytwórców i zbiorowych współwłaścicieli majątku narodowego. Aby wzmocnić proces integracji jednostek w ramach formującego się socjalistycznego narodu polskiego narzucono ogólnie model socjalistycznej kultury. Treści przekazywane w ramach socjalistycznej kultury miały wzmocnić wśród jednostek poczucie łączności z państwem realizującym gospodarkę socjalistyczną, szczególnie wśród ludności autochtonicznej zamieszkującej ziemię odzyskaną. Do osiągnięcia powyższego celu miało przyczynić się upowszechnianie typów wzorów socjalistycznej osobowości. Tego typu wzory możemy odczytać w oficjalnych przemówieniach ideologicznych i realizowanych programach pedagogicznych. Ich rodzaj wynikał z etapu umacniania ustroju socjalistycznego na ziemiach polskich. Zjawisko to przebadaly i opisały w publikacji *Wzory osobowe socjalizmu* Aleksandra Jasińska i Renata Siemieńska. Zdaniem autorek mechanizm zmian propagowanego wzoru osobowości obywatela Polski Ludowej był następujący: *“gdy w dokumentach programowych formuluje się pierwszoplanowe zadania określonego etapu rozwoju, mówi się zarazem, jakie postawy są do ich wykonania niezbędne, jakich kwalifikacji ludzkich wymagają. Środki masowego przekazu rozpoczynają działalność mającą takie postawy i właściwości popularyzować i kształtować. Następnie działalność tę podejmują instytucje oświatowe, kulturalne, artystyczne, rozrywkowe. Rozpowszechniane są obrazy przedstawiające realizację*

¹⁴ J. Wiatr, *Polska – nowy naród*, Omega. Wiedza Powszechna 1971, s. 7.

¹⁵ J. Wiatr, *Polska – nowy naród*, Omega. Wiedza Powszechna 1971, s. 19.

pożądanych wzorów”¹⁶. Źródłem propagowanych wzorów w okresie powojennym były przede wszystkim programy polityczne, dlatego też zmiany propagowanych wzorów osobowości socjalistycznej odpowiadały poszczególnym etapom tworzenia ustroju socjalistycznego w Polsce Ludowej. Przykładowo w okresie odbudowy kraju po zniszczeniach wojennych najwyższe cenionymi postawami były: „*patriotyzm, demokratyzm i rewolucyjność, rozumiana jako walka o zniesienie krzywdy i o sprawiedliwość w życiu społecznym*”¹⁷. W celu mobilizacji ludzi do odbudowy kraju ze zniszczeń wojennych odwoływano się do poczucia odpowiedzialności robotników za losy ojczyzny. Propaganda dążyła do kształtowania w robotnikach świadomości, że są oni gospodarzami kraju (na przykład przez tworzenie przez robotników organizacji samorządowych), podkreślała ich ofiarność w odbudowie socjalistycznej Polski. Zatem propagowano wzór uświadomionego robotnika zaczynającego pełnić rolę współwłaściciela zakładu i współgospodarza kraju. Natomiast w okresie realizacji planu 6-letniego propagowano takie wzory, których realizacja miała przyczyniać się do rozwoju ekonomicznego kraju. Pożądaną osobowością tamtego czasu był całkowicie oddany sprawie budowy przemysłu „robotnik-przodownik”, który odnosi sukcesy w socjalistycznym współzawodnictwie pracy¹⁸.

Również treści przekazywane przez różne dziedziny sztuki miały na celu asymilację wszystkich jednostek zamieszkujących terytorium Polskiej Republiki Ludowej do kształtującego się polskiego narodu socjalistycznego. Przykładem jest zarówno literatura jak i muzyka poważna. Według ustaleń, które zapadły na konferencji w Łagowie w sierpniu 1949 roku, muzyka poważna powinna być socjalistyczna. Wymagano, aby była ona narodowa w formie i nastawiona na masowego odbiorcę. Propagowano, aby w kompozycjach muzycznych premiować wokalnosc i melodyjność związane z optymistycznym tekstem. Zalecano uproszczenie środków formalnych i akcentowanie ludowości. Według wytycznych ministra kultury Włodzimierza Sokorskiego „*realizm w muzyce należy rozumieć nie mechanicznie, nie jako nową szkołę artystyczną [...] lecz jako świadomy stosunek do własnego tworzywa muzycznego będącego wytworem określonych potrzeb społeczeństwa, wyrażonych w określonym języku muzycznym, opartych w swych założeniach na zasadach wielkich klasyków: tematyczności, tonalności, harmoniczności języka muzycznego, na jego ludowym kolorycie i narodowym klimacie*”¹⁹. Wspólnota narodowa, rozumiana jako wspólnota językowo – kulturowa, jest uzupełnieniem, rozwinięciem pierwotnego w stosunku do niej państwa. Aby w ramach polskiego narodu socjalistycznego, kształtującego się poprzez realizację planowej gospodarki doszło do integracji jednostek wywodzących się z różnych klas społecznych i

¹⁶ A. Jasińska, R. Siemieńska, *Wzory osobowe socjalizmu*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1975. s. 243/244.

¹⁷ A. Jasińska, R. Siemieńska, *Wzory osobowe socjalizmu*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1975, s. 205.

¹⁸ A. Jasińska, R. Siemieńska, *Wzory osobowe socjalizmu*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1975, s. 214.

¹⁹ W. Sokorski, *Sztuka w walce o socjalizm*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1950, s. 63.

zamieszkujących różne regiony Polskiej Republiki Ludowej, zarówno ziemie odzyskane po II wojnie światowej jak i terytorium centralne państwa, ogólnie stymulowano przemiany polskiej kultury. Zamierzano ujednolicić wzory konsumpcji kulturalnej poszczególnych klas, warstw, środowisk społecznych i wywodzące się z nich jednostki włączyć do aktywnej działalności kulturalnej. Przyczynić do tego miało się bardziej równomierne rozmieszczenie ośrodków kulturalnych, czyli takie, które będzie sprzyjać zacieraniu się różnicy pomiędzy wielkimi skupiskami miejskimi a prowincją. Poprzez podporządkowaną politycznym celom działalność kulturalną zamierzano stworzyć socjalistyczny naród polski asymilując do niego ludność autochtoniczną ziem odzyskanych.

Dość szczegółowe omówienie przeze mnie procesu budowy socjalistycznego narodu polskiego, jako przykładu tworzenia „narodu politycznego” w rozumieniu F. Meineke’go jest uzasadnione tym, że część mojej empirycznej analizy dotyczy sposobu obecności postaci Stanisława Moniuszki i jego twórczości w górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej w okresie Polskiej Republiki Ludowej. Zasadne jest zatem przypuszczenie, że recepcja kompozytora i jego poszczególnych utworów będzie uwikłana w proces budowania polskiego narodu socjalistycznego. Jednak właściwy dla całości mojej pracy sposób rozumienia tej specyficznej wspólnoty ludzkiej, jaką jest naród bliższy jest ujęciu kulturowemu.

Kulturalistyczne teorie próbują wyjaśnić fenomen powstawania narodów poprzez wskazanie na związek pomiędzy formującymi się narodami a ich pierwotnym etnicznym podłożem. W ich ramach naród jest ujmowany jako jednostka kultury bądź wspólnota, którą tworzą jednostki połączone ze sobą specyficzną więzią, wynikłą z odwoływania się do treści składających się na ich dorobek kulturowy. Przez wielu badaczy i teoretyków humanistów kultury narodowe uznawane są za pewną formę integracji wybranych elementów wielu systemów kultury: języka, religii, obyczajów i sztuki. Do polskich socjologów odróżniających kulturową zasadę integracji narodu od politycznej zasady łączącej jednostki w jedno państwo i jednocześnie podkreślających konieczność istnienia wspólnoty kulturowej dla możliwości ukształtowania się grupy narodowej należą Florian Znaniecki, Stanisław Ossowski, Józef Chałasiński i Antonina Kłoskowska.

Florian Znaniecki uchodzi za prekursora ujmowania narodu jako fenomenu kulturowego w polskiej socjologii. Sprzeciwiał się On utożsamianiu narodu z państwem. Państwo to grupa terytorialna, do której zasadą przynależności jest zamieszkiwanie określonego terytorium. Terytorium jest najważniejszą wartością zbiorową dla członków państwa i głównym materialnym narzędziem jego funkcjonowania. *„Państwo jest grupą zorganizowaną, której organizacja ogniskuje się w instytucji władzy. Ta centralna instytucja funkcjonuje wywierając przy dobrowolnym współdziałaniu części grupy państwowej przymus nad resztą członków tej*

grupy”²⁰. W przeciwieństwie do państwa lud jest grupą o luźnej strukturze, która wyodrębnia się spośród innych grup swoistymi cechami kulturowymi jak ubiór, obrzędy, wierzenia, język. Z jednego ludu bądź z kilku zjednoczonych ludów może rozwinąć się naród. Idea, która została przez twórcę polskiej socjologii humanistycznej wypunktowana jako podstawowa, dla książki *Współczesne narody* głosi, że „solidarna zbiorowość, złożona z setek tysięcy czy nawet milionów ludzi uczestniczących w tej samej kulturze może istnieć przez dłuższy czas bez wspólnej władzy politycznej”²¹. Oprócz tego F. Znaniecki uważał, że naród to grupa społeczna, która posiada pewną organizację społeczną. Zwracał na to uwagę już we *Wstępie do socjologii*²². Myśl ta jest pogłębianą przez autora w pracy *Siły społeczne w walce o pomorze*, gdzie dowodzi, że: „naród jest właśnie grupą zorganizowaną, lecz nie na zasadzie władzy, tylko na zasadzie przodownictwa [...]. Utrzymywanie odrębności i jedności grupy, które w ludzie dokonywa się przez nie unormowaną działalność jednorodnej masy, w narodzie zostaje ześrodkowane i utrwalone dzięki instytucjom przodowników kulturalnych funkcjonujących głównie za pomocą pisma i druku, jako narzędzia rozpowszechniania i utrwalania wartości narodowych”²³. Każdy naród odznacza się pewnym stopniem czynnej solidarności łączącej należące do niego jednostki i pewną swoistą organizację społeczną, której nie należy sprowadzać do struktur politycznych. O przynależności do narodu rozstrzyga nie tylko podobieństwo jednostki do idealnego wzoru kulturowego, mówiącego o tym kim jest i jak się zachowuje członek danego narodu, ale przede wszystkim świadome i uznane przez innych dążenie do uczestnictwa we wspólnej kulturze. Naród nie jest gotową substancją społeczną ale nieustannie kształtuje się w procesie realizowania charakterystycznej dla danej wspólnoty kultury. Poprzez kulturę F. Znaniecki rozumie „wszelkie wytwory działalności ludzkiej oraz wszelkie czynności, których działające jednostki ludzkie uczą się, od innych działających jednostek”²⁴. Z kolei wytwory działalności ludzkiej dzieli na materialne i ideacyjne. Wtwory ideacyjne, w odróżnieniu od wytworów materialnych, nie mogą być lokalizowane w przestrzeni i są używane podczas wykonywania czynności umysłowych, a nie czynności fizycznych. Należą do nich mowa oraz muzyka. Przy czym autor podkreślał, że „[...] utwór muzyczny [...] swoją tożsamość zawdzięcza formie estetycznej i znaczeniu, które czyni go wartościowym emocjonalnie i intelektualnie dla wszystkich, którzy go rozumieją, gdziekolwiek się znajduje w czasie, gdy go grają lub słyszą”²⁵. Dzieła malarzy, rzeźbiarzy i architektów należą do pośrednich typów kultury, które są materialne, a więc posiadają lokalizację przestrzenną, ale

²⁰ F. Znaniecki, *Siły społeczne w walce o Pomorze*, dodatek [w:] F. Znaniecki, *Współczesne narody*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 363.

²¹ F. Znaniecki, *Współczesne narody*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 3-4.

²² F. Znaniecki, *Wstęp do socjologii*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988 s. 72.

²³ F. Znaniecki, *Siły społeczne w walce o pomorze*, [w:] *Współczesne narody*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990 s. 368.

²⁴ F. Znaniecki, *Współczesne narody*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 15.

²⁵ F. Znaniecki, *Współczesne narody*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 17.

równocześnie mają one znaczenie ideacyjne dla dostrzegających, rozumiejących i doceniających je jednostek. Materialne wytwory kultury są przeznaczone do fizycznego użytku ograniczonej liczby osób, natomiast liczba osób, które mogą „używać” wytworów ideacyjnych jest nieograniczona. Ponadto wytwory materialne zużywają się poprzez ich użytkowanie, a wytwory ideacyjne wprost przeciwnie, utrwalać i rozwijają się, gdy ktoś się nimi posługuje, a tracą swoje znaczenie i zanikają, gdy przestaje się z nimi obcować. *„Żadna kultura nie może istnieć bez solidarnej, mniej lub bardziej zorganizowanej zbiorowości, której członkowie współdziałają w wytwarzaniu i zachowywaniu wspólnych wartości kulturowych i wzorów czynności oraz przekazują te wartości i wzory z pokolenia na pokolenie”*²⁶. Jeżeli środowisko odbiorców zalicza działalność artystów i jej wytwory do elementów składowych obowiązującej w danej grupie społecznej kultury narodowej, obcowanie z utrwalonym w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej obrazem ich postaci i z ich dziełami może pobudzać w jednostkach proces budowania/kształtowania tożsamości narodowej, „[...] *wspólna kultura narodowa, podobnie jak wspólna kultura religijna, jest podstawą solidarności społecznej jednoczącej ludzi, którzy ją zachowują, i może stać się istotnym źródłem konfliktów z członkami innych kultur narodowych*”²⁷. Zatem obcowanie z treściami kultury narodowej służy jednostkom zarówno do wzmocnienia swojej narodowej identyfikacji odniesionej do tożsamości zbiorowej jak i do odróżnienia się od jednostek przynależących do innych kultur narodowych.

Pomimo, iż poszczególne kultury narodowe różnią się między sobą, społeczne procesy ich formowania się, rozwoju i integracji są podobne. Według F. Znanieckiego²⁸, rozwój zbiorowości o kulturze narodowej rozpoczyna się od stosunkowo małego grona osób, tzw. jądra społecznego, którego wpływ stopniowo rozszerza się na coraz większą ilość osób. Ludzie wchodzący w skład owego jądra nie są powoływani przez jakąkolwiek zorganizowaną, obdarzoną autorytetem grupę, taką jak rząd państwa, hierarchia kościelna bądź stowarzyszenie złożone z członków klasy ekonomicznie dominującej. Owo jądro tworzą niezależni, *indywidualni przodownicy* rozmaitych dziedzin działalności kulturowej, którzy stopniowo tworzą kulturę narodową poprzez dokonywanie syntezy wielu różnych kultur regionalnych. Działanie indywidualnych przodowników ma charakter intencjonalny, przez co zyskują oni swoich naśladowców. Często zyskują oni również poparcie społeczne wpływowych opiekunów jak: książąt, magnatów, wpływowych duchownych, mężów stanu itp. Do przewyciężenia separatyzmów lokalnych i regionalnych konieczny jest wspólny język i literatura narodowa, dlatego działalność autorów dzieł literackich ma duże znaczenie dla tworzenia się społeczności o kulturze narodowej. Ważna jest również rola historyków i etnografów zwracających uwagę na wspólną przeszłość danej zbiorowości. Przodowników intelektualnych głoszących ideały, które

²⁶ F. Znaniecki, *Współczesne narody*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 21/22.

²⁷ F. Znaniecki, *Współczesne narody*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 33/34.

²⁸ F. Znaniecki, *Współczesne narody*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 44 - 45.

w przyszłości mają być urzeczywistnione przez ich społeczność F. Znaniecki²⁹ określił mianem ideologów narodowych i wyodrębnił cztery typy głoszonych przez nich ideałów: ideał zjednoczenia narodowego, ideał postępu narodowego, ideał posłannictwa narodowego i ideał niezależności narodowej. Ideał zjednoczenia narodowego głoszony jest, aby przeciwdziałać wewnętrznym konfliktom i podziałom we wspólnocie narodowej, w której współistnieje wiele różnych grup społecznych i zbiorowości etnicznych. Realizacja wspólnej kultury ma przyczynić się do powstania zjednoczonego społeczeństwa. Z kolei ideał postępu narodowego jest propagowany przez myślicieli, którzy wierząc w udokumentowane przeszłością i współczesnym rozwojem twórcze zdolności swojej wspólnoty narodowej, oczekują stałego postępu we wszystkich dziedzinach kultury - w literaturze, sztuce, filozofii, nauce, technologii, ekonomii, prawie i organizacji społecznej. Natomiast ideał posłannictwa narodowego rozpowszechniają jednostki przekonane o wyższości osiągnięć własnej wspólnoty nad osiągnięciami jednostek należących do innych narodów. Osobom realizującym w oparciu o ten ideał kulturę swojej wspólnoty narodowej, często chodzi o zasymilowanie jednostek należących do innych wspólnot narodowych bądź grup etnicznych. Jeszcze inna sytuacja zachodzi, gdy mamy do czynienia z agresywną dominacją polityczną danej wspólnoty narodowej. Przodownicy intelektualni wywodzący się z uciskanej wspólnoty zaczynają wtedy głosić ideał niezależności narodowej.

Florian Znaniecki³⁰ zwracał również uwagę na społeczne role artystów różnych dziedzin, które pełnią oni w procesie rozwoju i integracji kultury narodowej. Autor zaznaczał, że dzieła sztuki, w tym utwory muzyczne, mogą w pewnej mierze służyć jako środki porozumienia i integracji społecznej, gdyż ludzie, którzy doświadczają, rozumieją i cenią obraz, rzeźbę, utwór muzyczny często podziwiają także wyobrażenia, idee i uczucia, które to dzieło estetyczne wyraża, bądź które są mu przypisane przez aktorów społecznych kreujących jego recepcję. Warto tu jednak podkreślić, że z socjologicznego punktu widzenia istotne są nie tyle kompetencyjne sądy estetyków, co przekonanie samych artystów, ich zwolenników, mecenasów oraz publiczności, że dane dzieła sztuki tworzą kanon kultury narodowej. Ponadto za sprawą procesu kształcenia i masowej propagandy formalne i nieformalne grupy społeczne mogą tworzyć się zarówno wokół jednostek pełniących role przodowników kulturowych, twórców kultury narodowej jak i wokół myślicieli głoszących ideały narodowe. Dzięki temu solidarność społeczna oparta na wspólnej kulturze narodowej rozpowszechnia się stopniowo wśród mas³¹. Świadomą dążność członków grupy o kulturze narodowej do jej wzbogacenia poprzez aktywność twórczą autor nazywa ekspansją twórczą³². Innowacje jednostek twórczych zyskują poparcie zwolenników i mecenasów, dzięki czemu są rozpowszechniane. Stopniowo powstają

²⁹ F. Znaniecki, *Współczesne narody*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 62 -67.

³⁰ F. Znaniecki, *Współczesne narody*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 75 -81.

³¹ F. Znaniecki, *Współczesne narody*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 123-124.

³² F. Znaniecki, *Współczesne narody*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 167.

liczne grupy, różnie zorganizowane, których celem jest popieranie, rozszerzanie i integrowanie działalności twórczej we wszystkich dziedzinach kultury ideacyjnej i materialnej. Innym typem jest ekspansja ludnościowa polegająca na rozszerzaniu uczestnictwa w społeczeństwie o kulturze narodowej z nielicznego grona intelektualistów na masy, za pomocą propagandy oraz powszechnego kształcenia. Obydwie ekspansje nie powodują konfliktów między narodami, chyba że dany naród naumyślnie dąży do ekspansji kosztem innego narodu lub jego ekspansja stanowi przeszkodę dla swobodnego rozwoju innej społeczności. F. Znaniecki wymienia ponadto ekspansję terytorialną, ekonomiczną, asymilacyjną i ideologiczną. Ekspansja ekonomiczna polega na posługiwaniu się wytworami materialnymi i czynnościami technicznymi wykonywanymi przez jednostki należące do innej grupy z większą korzyścią dla siebie, niż dla eksploatowanej grupy. Ekspansja asymilacyjna polega na rozpowszechnianiu wśród ludności kultury i solidarności narodowej, aby wchłonąć do danego narodu ludność nienależącą do niego według standardów etnicznych. Ekspansja ideologiczna polega na pełnieniu przez ideologów narodowych misji skłaniania przodowników innych narodów do uznania i wprowadzenia w życie głoszonych przez nich ideałów porządku społecznego i postępu kulturowego.

Jako wspólnotę kulturową ujmuje naród również Józef Chałasiński. Poszczególne fragmenty składające się na publikację zatytułowaną *Kultura i naród* były pisane na przestrzeni dwudziestu lat 1946 – 1966. Części składowe omawianej książki są ułożone w taki sposób, aby ukazać wspólnotę narodową od strony społecznej, historycznej, kulturowej i osobowościowej. Autor podkreśla, że czynnikiem sprzyjającym rozwojowi świadomości narodowej nie jest bezrefleksyjna przynależność do swojego plemienia w warunkach, gdy to macierzyste plemię jest dla jednostki jedynym sposobem życia, ale czynnikiem tym jest stan ruchliwości społecznej, przestrzennej i psychicznej jednostek wyposażonych w osobową autonomię. Z drugiej strony J. Chałasiński przyznaje, że historyczne narody rozwinęły się jako nadbudowa nad plemiennymi strukturami i owa plemiennosc, wspólność pochodzenia często wchodzi w skład ideologii narodowej. Jednakże definiując plemię poprzez zamkniętą plemiennosc a ideę narodu łącząc z ideą ogólnoludzkiego braterstwa autor z jednej strony przeciwstawia sobie te dwa rodzaje grup społecznych, z drugiej natomiast przyznaje, że w strukturze narodu ścierają się tradycja plemiennosci z tendencją do ogólnoludzkiego uniwersalizmu³³. Zwraca on również uwagę na brak ściśle określonej treści takich terminów jak patriotyzm, kosmopolityzm, nacjonalizm czy uniwersalizm i ich różne wartościowanie w zależności od języka, w którym ich treść się wyraża oraz kontekstu sytuacyjnego grupy społecznej, która się tym językiem posługuje. Łącząc proces formowania się współczesnego narodu z wyborami i działalnością autonomicznych jednostek Chałasiński podkreśla, że naród jest produktem rozpadu

³³ J. Chałasiński, *Kultura i naród: studia i szkice*, Książka i Wiedza, Warszawa 1968, s. 33.

społeczeństwa stanowego. Autonomiczna osobowość jednostek jest rezultatem zaniku właściwego dla społeczeństw stanowych przytwierdzenia ich do jednej grupy społecznej, tej, do której jednostka należy od urodzenia i jej właściwego systemu wartości. *„To właśnie ludzie „luźni”, nie mieszczący się w ustroju stanowym – przede wszystkim luźni intelektualiści wspierani przez arystokratów z fantazją lub dorobkiewiczów – stawali się wylęgarnią rewolucyjnej idei narodu jako społeczności opartej na wspólności idei, w ten sposób przewyższającej zarówno luźność, jak i hegemonię zasady stanowej. Sztynność ustroju stanowego jest zaprzeczeniem ruchliwości społeczno – kulturowej i autonomiczności osobowości (jako zasady powszechnej), istotnych dla struktury narodu”*³⁴. Narodziny nowoczesnego narodu związane są z rozpadem feudalnego ustroju stanowego i procesem formowania się klas w społeczeństwie kapitalistycznym. Jednakże pojęcie klasy społecznej jest zdaniem autora tak samo wieloznaczne jak pojęcie narodu. Zwraca on uwagę, że nowoczesne sensy obu terminów formowały się poczynając od końca XVIII wieku we wzajemnej zależności i stosunku konkurencji. Przy czym naród jest grupą społeczną, do której wytworzenia się nieodzowna była rola specyficznego rodzaju przywódców. *„Naród jest społecznością, w której formowaniu się zasadniczą rolę odegrali intelektualiści, to jest ludzie pracujący dla wytworzenia, utrzymania i przekazywania z pokolenia na pokolenie idei – wyobrażeń o życiu, człowieku i społeczeństwie. Bez istnienia przywódczych ośrodków intelektualnych wytwarzających idee nie byłoby narodu”*³⁵. Według J. Chałasińskiego poprzez działalność artystyczną można kształtować wspólnotę narodową: *„Artystów, muzyków i literatów widzimy zawsze w orszaku tych ludzi i grup społecznych, które rządzą i mają ambicje kształtowania społeczeństwa [...] sztuka bierze udział w kształtowaniu symboliki ucieleśniającej całość i wielkość grupy społecznej”*³⁶. J. Chałasiński nazwał poetów, pisarzy, artystów i historyków duszpasterzami narodu, którzy *„tworzą wizję wielkości narodowej na potrzeby wychowania młodych pokoleń. Jako duszpasterze nie interesują się prawdą historyczną tego, co przeminęło, lecz moralną wielkością tego, co być powinno [...] Artystyczna wizja przeszłości narodu nie jest tylko wizją piękną, lecz także wizją moralnej wielkości”*³⁷. Do instytucji samowiedzy narodowej Chałasiński zalicza twórców kultury, przedstawicieli świata artystycznego, uczonych, którzy w swojej działalności propagują, bądź rozwijają treści należące do kanonu kultury narodowej danej zbiorowości. Zwłaszcza, że podczas zaborów zagadnienia rozwoju myśli naukowej bądź poszczególnych dziedzin kultury artystycznej sprzęgnięte były z ideą walki o niepodległość narodu i obroną kultury narodowej. Wypracowana na podstawie odwoływania się do XIX-wiecznego dorobku kulturalnego polskiej zbiorowości potoczna koncepcja narodu podkreśla, że jest to zbiorowość ludzka istniejąca na zasadzie wspólnoty losu, historii i kultury należących do

³⁴ J. Chałasiński, *Kultura i naród: studia i szkice*, Książka i Wiedza, Warszawa 1968, s. 34.

³⁵ J. Chałasiński, *Kultura i naród: studia i szkice*, Książka i Wiedza, Warszawa 1968, s. 37.

³⁶ J. Chałasiński, *Kultura i naród: studia i szkice*, Książka i Wiedza, Warszawa 1968, s. 110.

³⁷ J. Chałasiński, *Kultura i naród: studia i szkice*, Książka i Wiedza, Warszawa 1968, s. 115.

niej jednostek. Według J. Chałasińskiego pod pojęciem narodu należy rozumieć otwartą wspólnotę społeczno – kulturową, formułowaną w ramach obszerniejszego kręgu kultury europejskiej, odnoszącą zrzeszone w niej jednostki również do ponadnarodowych, ogólnoludzkich wartości i odróżniającą się od nacjonalistycznego bądź szowinistycznego rozumienia tego terminu³⁸. Narodziny narodu należy datować na przełom XVIII i XIX wieku, epok racjonalizmu i romantyzmu. Wyraziste sformułowanie idei narodu miało miejsce dopiero w XIX wieku. Idea narodu była łączona z ideą człowieczeństwa, a pod terminem naród rozumiano całościowe połączenie ponadindywidualnego bytu o charakterze moralnym i autonomicznej osobowości istot ludzkich. Za podstawową wartość kultury narodowej J. Chałasiński³⁹ uważa honor – wartość jednocześnie narodowa i osobista. Ponadto autor zalicza idee Wielkiej Rewolucji Francuskiej, europeizację, rewolucję przemysłową i proces intelektualnego uaktywnienia mas do czynników wpływających na kształt nowoczesnych narodów⁴⁰. Zdaniem J. Chałasińskiego od czasów Rewolucji Francuskiej zwracamy uwagę na moralny charakter idei narodu i jej ścisły związek z ideą kultury. *„Kulturę można badać z różnych punktów widzenia: od strony jej uwarunkowania przez stosunki ekonomiczne, od strony jej funkcji społeczno-politycznych, od strony wewnętrznych prawidłowości rozwoju różnych dziedzin kultury w ich wzajemnym powiązaniu, wreszcie od strony człowieka, który jako istota duchowa jest tworem społeczeństwa i kultury. Kultura żyje w indywidualistycznych ludziach, związanych więzami współżycia i współpracy, oni ją tworzą, utrwalają, przeobrażają i rozwijają, a jednocześnie, z punktu widzenia duchowego, sami są jej twórcami”*⁴¹.

Z kolei Stanisław Ossowski w drukowanym po raz pierwszy na łamach „Myśli Współczesnej” w 1946 artykule pt.: *Analiza socjologiczna pojęcia ojczyzny* przedstawia definicję ojczyzny jako zbitki pojęciowej, na którą składają się wyobrażenia miejsca urodzenia, narodowego terytorium, jego historii i sztuki⁴². W rozprawie tej wprowadzono rozróżnienie pomiędzy ojczyzną prywatną i ojczyzną ideologiczną. Na ojczyznę prywatną składa się na tyle ograniczone otoczenie społeczne, aby możliwy był bezpośredni kontakt pomiędzy zamieszkującymi je jednostkami, natomiast ojczyznę ideologiczną stanowi całe terytorium narodowe zamieszkane przez wszystkich członków danego narodu. Kontakty społeczne w ramach ojczyzny prywatnej opierają się na bezpośrednich stycznościach, a obcowanie z ojczyzną ideologiczną ma charakter pośredni, duchowy i intelektualny. Ponadto dokonując rozróżnienia pomiędzy ojczyzną prywatną a ojczyzną ideologiczną autor wyodrębnia również właściwe im dwa rodzaje patriotyzmu. Z ojczyzną prywatną, różną dla poszczególnych osób,

³⁸ J. Chałasiński, *Kultura i naród: studia i szkice*, Książka i Wiedza, Warszawa 1968, s. 492.

³⁹ J. Chałasiński, *Kultura i naród: studia i szkice*, Książka i Wiedza, Warszawa 1968, s. 47.

⁴⁰ J. Chałasiński, *Kultura i naród: studia i szkice*, Książka i Wiedza, Warszawa 1968, s. 124.

⁴¹ J. Chałasiński, *Kultura i naród: studia i szkice*, Książka i Wiedza, Warszawa 1968, s. 382.

⁴² S. Ossowski, *Analiza socjologiczna pojęcia ojczyzny*, [w:] Stanisław Ossowski *O ojczyźnie i narodzie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, s. 25.

łączy jednostki więź osobista. Natomiast ojczyzna ideologiczna jest jednakowa dla wszystkich członków narodu, a więź, która łączy z nią jednostki, nie opiera się na nawykach będących rezultatem ich bezpośrednich przeżyć względem ojczyźnego terytorium, lecz na ich przekonaniu o uczestnictwie we wspólnocie narodowej. W myśl narodowej ideologii każdy, kto należy do wspólnoty narodowej jest jednakową więzią związany z ojczyzną ideologiczną, wyjąwszy sytuacje, w których z powodu rozbieżności ideologicznych poszczególne jednostki – patrioci – posiadają inną koncepcję ojczyzny i próbują narzucić ją całej wspólnocie. Przykładem takiej sytuacji był konflikt pomiędzy koncepcją wielojęzycznej Polski w granicach przedrozbiorowych Józefa Piłsudskiego i planami utworzenia względnie jednolitego etnicznie państwa polskiego autorstwa Romana Dmowskiego. Analizując postawy patriotyczne S. Ossowski rozróżnia więź ideologiczną, określającą stosunek jednostki do jej ojczyzny ideologicznej i więź nawykową właściwą relacji jednostki do jej ojczyzny prywatnej. *„Rola, jaką obszar ojczyzny ideologicznej odgrywa w kulturze narodowej, sprawia, że im bardziej jednostka korzysta z dorobku narodowej kultury, tym więcej nici wiąże ją z różnymi punktami ideologicznej ojczyzny, tym żywszy ma obraz jej całości, tym większe poczucie swojskości”*⁴³. Kontakt z ojczyzną ideologiczną poprzez sztukę i tradycję historyczną może wytworzyć w jednostkach stosunek osobisty do tej ojczyzny. Pod pojęciem ojczyzna Ossowski rozumiał *„bogaty zespół wartości odgrywających doniosłą rolę w kulturze narodowej”*⁴⁴. Za nieodzowny element kultury narodowej autor uznawał pewną swoistą postawę względem ojczyźnego terytorium, wyrażającą się w takim do niego przywiązaniu, że terytorium to jest przez daną grupę jednostek określane jako „swoje”. Autor podkreślał również, że udział w zbiorowości narodowej jest niezbędnym i wystarczającym warunkiem, aby stwierdzić, że dane jednostki posiadają ojczyznę ideologiczną. Ponadto obcowanie z elementami kultury narodowej należącymi do świata sztuki bądź ukazującymi dzieje historyczne narodu, może przyczynić się do wytworzenia osobistej więzi jednostki/jednostek z jej/ich ojczyzną ideologiczną. Z drugiej strony Ossowski zaproponował, aby samą ojczyznę rozumieć jako element kultury narodowej, a więź z ojczyzną określić jako niezbędny warunek przynależności do narodu. Funkcjonujące w wytworach kultury narodowej i w wyśłowieniach ideologii narodowej wyobrażenia ziemi ojczyźnej mogą być czynnikiem integrującym zbiorowość narodową. S. Ossowski⁴⁵ zaproponował, aby pojęcie narodu interpretować jako korelat ideologii narodowej. Aby móc prawomocnie nazwać daną grupę społeczną narodem, jej członkowie muszą być połączeni pewnym rodzajem historycznej więzi. *„Narodem jest trwała grupa terytorialna takiej wielkości,*

⁴³ S. Ossowski, *Analiza socjologiczna pojęcia ojczyzny*, [w:] Stanisław Ossowski, *O ojczyźnie i narodzie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, s. 43.

⁴⁴ S. Ossowski, *Ziemia i naród* [w:] Stanisław Ossowski, *O ojczyźnie i narodzie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, s. 54.

⁴⁵ S. Ossowski, *Przemiany wzorów we współczesnej ideologii narodowej*, [w:] Stanisław Ossowski, *O ojczyźnie i narodzie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, s. 62.

że jej spójność nie może opierać się na kontaktach osobistych. Grupa ta jest terytorialna nie koniecznie w sensie geograficznym, lecz koniecznie w sensie ideologicznym[...]. Naród jest grupą „autoteliczną”; jego istnienie i powodzenie jest celem samym w sobie. Naród do swego istnienia nie potrzebuje innej sankcji poza własną wolą”⁴⁶. Podsumowując według Stanisława Ossowskiego naród jest grupą ideologiczną, która posiada swoje terytorium, koniecznie w sensie ideologicznym, niekoniecznie w sensie geograficznym, a należące do niej jednostki realizują wzorce kulturowe, których treść dostarcza informacji o tym, jaki naród powinien być. Zdaniem Jerzego Szackiego odwołując się do podziału na polityczne (tj. eksponujące rolę państwa) i kulturowe (tj. eksponujące nade wszystko wspólnotę narodowej kultury) koncepcje narodu, teorię Ossowskiego wypadnie zaliczyć bez zastrzeżeń do tych drugich⁴⁷, mimo, że ujęcie to wyraźnie różni się od kulturalistycznych koncepcji F. Znanieckiego czy J. Chałasińskiego, gdyż podkreśla On konieczność pierwotnego ukształtowania się ideologii narodowej wobec procesu kształtowania się narodu i jego kultury.

Według Antoniny Kłoskowskiej⁴⁸ można wyróżnić trzy założenia charakterystyczne dla kulturalistycznego sposobu ujmowania narodu. Naród to wspólnota komunikowania, która opiera się na uniwersum kulturowym charakteryzującym się zarówno bogactwem jak i wewnętrznym zespoleniem składających się nań elementów (syntagma kultury). Uniwersum kulturowe narodu to jego ojczyzna rozumiana w sposób symboliczny, a nie jako czysto terytorialne odniesienie. Jest ono nieustannym, przekształcającym się procesem, chociaż owe przekształcenia oscylują wokół względnie trwałych treści składających się na kanon kultury narodowej. Odnoszenie się jednostek do elementów składających się na uniwersum ich kultury narodowej może wytworzyć w nich identyfikację narodową, poczucie swojskości i odrębności od obcych. Ponadto proces stawania się narodu przebiega poprzez wewnętrzne ujednolicanie kultury i rozszerzanie zakresu uczestnictwa w kulturowym uniwersum danej wspólnoty. Jednocześnie, gdy mówimy o kulturach aktualnych, dynamicznych, charakteryzujących istniejące wspólnoty narodowe, to zwracamy uwagę na potrzebę, konieczność dokonywania się w ich ramach rozwoju, poprzez odczytywanie, interpretowanie, przetwarzanie i przekształcanie treści specyficznych dla danej kultury narodowej. W związku z tym w ramach normalnie rozwijającej się kultury narodowej nigdy nie dojdzie do osiągnięcia przez nią stanu homogeniczności, a przynależność narodową jednostek, grup i kategorii społecznych należy ujmować jako zróżnicowaną, chociaż mieszczącą się ramach narodowego typu. Ponadto

⁴⁶ S. Ossowski, *Przemiany wzorów we współczesnej ideologii narodowej*, [w:] Ossowski Stanisław, *O ojczyźnie i narodzie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, s. 63.

⁴⁷ J. Szacki, *Wstęp* [w:] Ossowski Stanisław, *O ojczyźnie i narodzie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, s. 11.

⁴⁸ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2005, s. 43 – 44.

autorka⁴⁹ przyznaje, że wspólnota kultury narodowej nigdy nie jest pełna i identyczna we wszystkich warstwach, klasach i kategoriach społecznych składających się na dane społeczeństwo państwowe. Mimo to o istnieniu danego narodu stanowi jego kultura, czyli wzbogacone i rozszerzone uniwersum kultury bądź kultur grup etnicznych, które zyskują coraz większy wpływ na dane społeczeństwo. Proces ten dokonuje się poprzez działania ludzi tworzących, przekazujących, przyjmujących i realizujących w swoim wewnętrznym przeżywaniu i zewnętrznych działaniach elementy składowe danej kultury narodowej. W ujęciu socjologicznym kultura zawsze odniesiona jest do działań ludzkich podmiotów, które są ze sobą połączone więzią społecznej bądź symbolicznej kultury. Naród, a wcześniej grupa etniczna wytwarzają swoją kulturę w procesie ich kształtowania się jako zbiorowości społecznych. Kultura narodowa jest układem dynamicznym. Stanowi ona rezultat twórczych i odtwórczych działań jednostek, które poprzez jej przeżywanie/przetwarzanie z pokolenia na pokolenie reprodukuja łączącą je więź wspólnoty narodowej. Przy czym kultura narodowa odznacza się zarówno trwałością jak i otwartością na zmiany. Tożsamość kultury narodowej zapewnia jednostkom, obcującym z jej treściami jako z własną intersubiektywną przestrzenią, poczucie ciągłości. Z kolei dokonujące się w ramach tej intersubiektywnej przestrzeni zmiany przyczyniają się do rozwoju samej kultury. Owe specyficzne treści kultury, których obecność w intersubiektywnej przestrzeni danej grupy społecznej wyznacza jej narodowy charakter, można za Antonią Kłoskowską nazwać korelatami. W sposób wyliczający i niewyczerpujący zaliczamy do nich zabytki architektury, zbiory dzieł literackich i naukowych wydane w języku narodowym, malarstwo, rzeźbę, rejestracje filmów, utworów muzycznych oraz ich nośniki. Korelaty te są istotne dla możliwości zajścia procesu rozwoju kultury narodowej. Jednakże najistotniejsze są skierowane na nie działania i postawy jednostek reprodukujących łączącą je więź etniczną bądź narodową. To właśnie za sprawą tworzenia, odtwarzania i odbioru treści wyznaczających specyfikę kultury danej grupy etnicznej bądź narodowej może zajść proces budowania/kształtowania tożsamości narodowej wśród jednostek, które daną kulturę rozpoznają i uznają za własną.

Ponadto autorka zaznacza, że kultura narodowa może włączać we właściwą sobie całość elementy wywodzące się z kultury bytu, kultury socjetalnej i symbolicznej. Nie wszystkie te dziedziny w jednakowym stopniu określają charakter danej kultury narodowej. Sferą najistotniej różnicującą kultury narodowe poszczególnych zbiorowości jest kultura symboliczna⁵⁰. Należy zwrócić również uwagę, że większość wspólnot etnicznych funkcjonujących w ramach państwa o dominującej kulturze narodowej podlega ideologizacji. Oznacza to, że kultury grup etnicznych za sprawą oddziaływania kultury narodowej zyskują taką formę i treści, aby ich

⁴⁹ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 51.

⁵⁰ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe i narodowa identyfikacja. Dwoistość funkcji* [w] Antonina Kłoskowska (red.) *Oblicza polskości*, Biblioteka Dialogu, Uniwersytet Warszawski, s. 15.

realizacja świadczyła nie tylko o etnicznej swoistości, ale również o przynależności do danego narodu. Kultura narodowa jest zjawiskiem wieloaspektowym w tym sensie, że ma zdolność przecinania licznych systemów symbolicznych przy jednoczesnym braku całkowitej identyfikacji z jakimkolwiek z nich. Za Antoniną Kłoskowską⁵¹ warto powtórzyć, że kultura narodowa odnosi się do wspólnoty faktycznych bądź wyobrażonych realizatorów wartości i elementów kultury narodowej, dzięki którym może pełnić ona funkcje integrującą w zbiorowości, w której obowiązuje. Za sprawą obcowania z treściami kultury narodowej jednostki mogą zyskać poczucie, że łączy je związek o silny emocjonalnym zabarwieniu, co z kolei powoduje, że uświadomiona, pełna przynależność do narodu ma charakter przynależności do wspólnoty. Przy czym kontakty wszystkich jednostek przynależących do danego narodu nie są bezpośrednie, tylko zapośredniczone przez symbole i wartości. O swoistości danej kultury narodowej i konstytuowanego przez nią narodu świadczy jej kanon. Składa się na niego pewien syndrom ocen, norm, wartości, wzorów zachowań, język narodowy, wybrane wytwory artystyczne i postacie, co do których panuje przekonanie, że ich znajomość i uznawanie obowiązuje wszystkie jednostki należące do danej zbiorowości. Budowana symbolicznymi środkami wspólnota narodowa jest wspólnotą wyobrażoną, co nie oznacza, że jest ona wspólnotą nieautentyczną. Kontakt z fikcją wybranych utworów literackich, plastycznych, z treściami naddanymi muzyce narodowej, może wywoływać wśród odbiorców autentyczne przeżycia narodowej wspólnoty. Przeżycia te nie są oczywiście całkowicie powszechne w obrębie całego narodu, a konstytuujący się na ich podstawie naród nie jest jedyną grupą społeczną, która powstała na skutek zachodzenia procesu symbolicznej mediacji. Tego typu proces zachodzi również we wspólnocie religijnej bądź wśród jednostek należących do konkretnej grupy etnicznej. W swoich późniejszych pracach Antonina Kłoskowska również rozwijała kulturalistyczne ujęcie narodu. Zdaniem autorki „*naród w przeciwieństwie do państwa jest zbiorowością społeczną o charakterze kulturowej wspólnoty*”⁵². Naród to wspólnota ludzi, którzy obiektywnie i w swej świadomości, choć w różnym stopniu, tworzą wspólną kulturę narodową bądź w niej uczestniczą. Wspólna kultura powoduje, że jednostki należące do danego narodu są ze sobą zjednoczone i mogą współdziałać dla osiągnięcia zamierzonych celów. „*Narodowa tożsamość zbiorowa to ogół tekstów kultury narodowej, jej symboli i wartości składających się na uniwersum tej kultury, tworzących jej syntagmę, a zwłaszcza jej rdzeń kanoniczny*”⁵³. Kanon można również określić jako wyraz tożsamości zbiorowej narodu. Jest to najbardziej trwała część kultury narodowej, która jednocześnie odznacza się zmiennością, gdyż aby trwać przez pokolenia musi być na nowo odczytywana, interpretowana, przeżywana i przetwarzana. Kanon kultury narodowej powstaje i trwa w

⁵¹ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe i narodowa identyfikacja. Dwoistość funkcji* [w:] Antonina Kłoskowska (red) *Oblicza polskości*, Biblioteka Dialogu, Uniwersytet Warszawski, s. 18.

⁵² A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1996, s. 24.

⁵³ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1996, s. 100.

ramach danej zbiorowości na zasadzie procesu historycznego, który czerpie z różnych źródeł społeczeństwa i odzwierciedla cechy jego swoistej kultury. Naród to ważna, ale jedna z wielu zbiorowości społecznych, w których jednostki uczestniczą w trakcie swojego życia. Jest to szeroka i złożona wspólnota komunikowania wyobrażona i realizowana przez kulturę. Naród to wspólnota autotelicznych wartości i wyrażających je symboli, które jednostki przyswajają poprzez proces kulturalizacji. Kulturalizacja w pewnym zakresie przebiega podobnie do procesu socjalizacji, gdyż przestrzeń kultury narodowej mogą przybliżać poszczególnym jednostkom ich „znaczący” i „uogólnieni” inni, jednak w przypadku kulturalizacji pełnią oni rolę „odźwiernych” regulujących na różne sposoby dopływ treści kulturowych do ich odbiorców. Najistotniejszy do zajścia procesu kulturalizacji jest sam kontakt jednostek z treściami kultury, artystami (twórcami i wykonawcami), uczonymi, myślicielami.

Ukazanie procesu budowania tożsamości narodowej poprzez muzykę w ramach XIX – wiecznego polskiego dyskursu narodowowyzwoleńczego i odniesienie go do właściwego dla poszczególnych okresów XX wieku sposobu obecności postaci i twórczości Stanisława Moniuszki w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska jest możliwe, gdy przyjmiemy, że kultura danej zbiorowości jest czynnikiem pobudzającym proces powstania wspólnoty narodowej. Zgadzać się z tezami głoszącymi, że obcowanie z treściami kultury narodowej może pobudzać w jednostkach identyfikację z ich wspólnotą narodową, warto odnieść je do konkretnych przykładów przeżyć artystycznych wywołanych recepcją postaci narodowego twórcy w muzyce i jego twórczości uwarunkowanych kontekstem sytuacyjnym właściwym dla wyszczególnionych na potrzeby tej dysertacji faz istnienia państwa polskiego i etapów rozwoju polskiej wspólnoty narodowej. Koncentrując uwagę na osobie i twórczości Stanisława Moniuszki warto przeanalizować w jaki sposób funkcjonował on w ramach intersubiektywnej przestrzeni kulturowej Górnoszlązaków. Przyjęta w tej pracy szeroka perspektywa historyczna pozwoli moim zdaniem ukazać proces recepcji kompozytora i jego dzieł uzależniony od właściwej dla danego momentu historycznego relacji pomiędzy polskością a górnośląskością. Jednakże zanim podejmę próbę wnioskowania o budowaniu tożsamości narodowej poprzez muzykę na podstawie analizy sposobu obecności postaci i twórczości Stanisława Moniuszki w ramach górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej należy wykazać w ramach jakiego sposobu definiowania polskiej tożsamości kulturowej i górnośląskiej tożsamości etnicznej charakterystyczny dla tej pracy sposób rozumowania jest prawomocny.

Rozdział II: Polska tożsamość narodowa a górnośląska tożsamość etniczna

Analiza procesu budowania polskiej tożsamości kulturowej⁵⁴ poprzez muzykę wśród autochtonicznych mieszkańców historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska i procesu kształtowania tożsamości narodowej za sprawą obcowania jednostek z treściami nadawanymi w poszczególnych okresach historycznych postaci Stanisława Moniuszki i jego wybranym utworom wymaga wcześniejszego dokonania omówienia sposobów definiowania takich terminów jak polska tożsamość narodowa, kulturowa i górnośląska tożsamość etniczna.

Charakterystyczny dla konkretnej jednostki zestaw podstawowych autodefinicji składa się na jej tożsamość indywidualną. Oprócz tego wyróżnia się tożsamość zbiorową, inaczej zwaną społeczną. Tożsamość społeczna opiera się na kultywowanej w danej grupie tradycji oraz na wspólnym tzn. obowiązującym w ramach konkretnej grupy społecznej sposobie definiowania teraźniejszości i przyszłości. Jedną z odmian tożsamości społecznej jest tożsamość kulturowa. Pod terminem tym rozumie się względnie trwałą identyfikację należących do danej grupy społecznej jednostek z określonym układem kulturowym. Identyfikacja ta umacnia jedność zbiorowości i stanowi o jej specyfice. Charakter tożsamości kulturowej jest wyznaczony przez centrum kultury obowiązujące w danej grupie, inaczej zwane rdzeniem bądź kanonem kulturowym. Szczególnym przypadkiem tożsamości społecznej i kulturowej jest tożsamość regionalna. Opiera się ona na regionalnej tradycji i odnosi do wyraźnie zdefiniowanego terytorium. Przy czym owo terytorium jest określane jako specyficznie „swoje”. Wiąże się to z tym, że relacjom społecznym zachodzącym między jego mieszkańcami, znajdującym się na nim wytworom kulturowym, gospodarczym a nawet topograficznym naddaje się takie sensy, aby możliwa była symboliczna dystynkcja pomiędzy tym co swoje i obce. Istotnymi wyznacznikami tożsamości regionalnej są strój, zwyczaje, obyczaje oraz świadomość dziedzictwa kulturowego. Ponadto umiejętność nadawania takich znaczeń wytworom kulturowym funkcjonującym w ramach intersubiektywnej przestrzeni kulturowej grupy, której członkowie charakteryzują się poprzez daną tożsamość, które sprawiają, że te wytwory kulturowe zostają wchłonięte, zasymilowane do stanowiącego istotę tożsamości regionalnej danej grupy centrum kultury. Rozumienie i odczytywanie znaczeń, symboli kultury materialnej i ich korelatów jest czynnikiem więziotwórczym w grupach etnicznych bądź narodowych. Przy czym elementami kreującymi tożsamość narodową są przede wszystkim język, historia i kultura narodowa, a czynnikami tworzącymi tożsamość regionalną dialekt, gwara i posługujące się nimi wytwory kulturowe – zarówno będące skutkiem oddolnej działalności folklorystycznej jak i profesji

⁵⁴ Terminów polska tożsamość kulturowa i polska tożsamość narodowa używam wymiennie.

artystycznej. Tak ujmowana tożsamość regionalna bywa łączona z tożsamością etniczną. Jak podaje Marek S. Szczepański dzieje się tak w odniesieniu do Górnślązaków i Kaszubów⁵⁵.

II.I: Tożsamość etniczna

Zainteresowania związane z istnieniem grup etnicznych rozwijane są w ramach takich dziedzin jak etnografia, etnologia, antropologia kultury i socjologia. Wielość perspektyw analitycznych wiąże się z wielością terminów używanych w stosunku do stanowiącej przedmiot badań zbiorowości. Przykładowo można wyróżnić takie kategorie jak lud, etnos, grupa etniczna czy mniejszość etniczna. W perspektywie socjologicznej pod terminem grupa etniczna rozumie się współcześnie istniejącą zbiorowość, która ukształtowała się i trwa na bazie wspólnej dla jej członków kultury. Kulturę etniczną współwyznaczają język, religia, reguły reprodukcji struktury społecznej, obyczajowość, style gospodarczej aktywności i emocjonalny związek z terytorium, na którym ona obowiązuje⁵⁶. Dzięki tym elementom kultura etniczna jest na tyle swoista, że dostarcza grupie etnicznej właściwych tylko dla niej obiektywnych cech kulturowych. Jej odczuwanie przez identyfikujące się z nią jednostki jako własnej buduje między nimi poczucie wspólnoty i świadomość odrębności od obcych grup społecznych. Kolektywna tożsamość tak wyodrębnionej grupy to tożsamość etniczna⁵⁷. Rozwijając tą myśl Zbigniew Bokszański stawia tezę, że tożsamość etniczna występuje w trzech zasadniczych wariantach związanych z odmiennymi postaciami etniczności: etniczności separacyjnej, etniczności nierównościowej i etniczności politycznej. Zastrzega przy tym, że owe rozróżnienia mają charakter typologiczny, a analiza empirycznych przejawów tożsamości konkretnej zbiorowości może ukazać ich łączne występowanie w różnych proporcjach⁵⁸.

O etniczności separatystycznej mówimy wtedy, gdy podtrzymywanie tożsamości przez należące do danej grupy społecznej jednostki służy przede wszystkim nakreśleniu linii demarkacyjnej pomiędzy „swoimi” a „obcymi”. Przykładem takiej grupy etnicznej jest społeczność około 500 „Czechów” od II połowy XVIII wieku zamieszkująca Żelów, miejscowość nieopodal Łodzi, których wyróżnia wyznawana religia (Braci Czeskich) i posługiwanie się „językiem żelowskim” (język różniący się od współczesnego czeskiego licznymi zapożyczeniami z języka polskiego).

⁵⁵ M. S. Szczepański, *Od identyfikacji do tożsamości. Dynamika śląskiej tożsamości – prolegomena*, [w:] Janusz Janeczek, Marek S. Szczepański (red.), *Dynamika śląskiej tożsamości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006, s. 22.

⁵⁶ W. Świątkiewicz, *Tożsamości narodowe w górnośląskiej przestrzeni kulturowej* [w:] Oxana Kozlova, Agnieszka Kołodziej-Durnaś (red.) *Kulturowe zróżnicowanie narodowych, regionalnych i organizacyjnych tożsamości*, Wydawnictwo ECONOMICUS i Uniwersytet Szczeciński, Szczecin 2011, s. 84.

⁵⁷ Z. Bokszański, *Tożsamości zbiorowe*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 74.

⁵⁸ Z. Bokszański, *Tożsamości zbiorowe*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 88.

Z kolei o etniczności nierównościowej mówimy wtedy, gdy w procesach konstruowania tożsamości grupy społecznej miał miejsce silny wpływ kultury grupy dominującej, posiadającej władzę polityczną i sprawującej kontrolę nad strukturami życia społecznego państwowej zbiorowości, w ramach której oprócz niej egzystują również różne grupy etniczne bądź mniejszości narodowe. Jednak przedstawiciele grupy dominującej uważają, że ich język, tradycje, obyczaje, normy, wartości powinny obowiązywać wszystkich, którzy zamieszkują ich państwo. Według Janusza Muchy celem dominującej zbiorowości *„jest utrzymanie tej sytuacji albo przez akulturację (asymilację mniejszości), a więc w długofalowej perspektywie ich kulturową likwidację, albo poprzez trzymanie ich na peryferiach życia społeczno-kulturowego. Dominacja kulturowa jest wymuszana w takich sytuacjach przez prawo i aparat przymusu, ale po jakimś czasie dominujący system aksjologiczny traktowany jest jako oczywista kulturowa podstawa wszystkich stosunków międzygrupowych”*⁵⁹. Istotnym czynnikiem wpływającym na proces kształtowania etnicznej tożsamości nierównościowej są reakcje na działania grupy dominującej. Zdaniem Zbigniewa Bokszańskiego⁶⁰ owe reakcje można sytuować na kontinuum od postawy biernej akceptacji swojego położenia i związanego z nią trwałego pozostawania na marginesie życia społecznego do postawy zdecydowanego oporu, która wyraża się w tworzeniu i propagowaniu alternatywnych kontrkultur, bądź w próbach legitymizowania własnej kultury poprzez eksponowanie jej wyższości. Za J. Muchą⁶¹ można wyróżnić kilka typów kulturowych reakcji na działania grupy kulturowo dominującej na podporządkowaną wobec niej zbiorowość etniczną. Silny wpływ zbiorowości o kulturze dominującej na mniejszość etniczną może powodować nieświadome lub nie w pełni uświadomione realizowanie przez mniejszość własnych praktyk kulturowych na obszarach, na które w ogóle nie chce wkraczać grupa dominująca. Ponadto zbiorowość mniejszościowa może wycofać się na „bezpieczne obszary”, na które nie dotarła jeszcze ekspansja kultury dominującej. W sytuacji, gdy jednostki należące do grupy etnicznej dominowanej przez kulturę obowiązującą na terytorium danego państwa będą równocześnie jawnie i pozornie uczestniczyć w niektórych praktykach dominujących i tajnie realizować praktyki właściwe dla ich grupy mniejszościowej zajdzie – „schizofrenia kulturowa” bądź pewien typ synkretyzmu kulturowego. Innym sposobem radzenia sobie z wpływami kultury dominującej jest jej zakamuflowana, choć jawna, krytyka przy jednoczesnym praktykowaniu „świata odwróconego”, czyli realizowaniu wartości swojej grupy pochodzenia etnicznego. Jeżeli jednostki o uświadomionej tożsamości etnicznej będą chciały przeciwstawić się kulturze dominującej i jednocześnie dowartościować oraz zmanifestować swoją tożsamość

⁵⁹ J. Mucha, *Badania stosunków kulturowych z perspektywy mniejszości. Dominacja kulturowa i reakcje na nią* [w:] Janusz Mucha (red.) *Kultura dominująca jako kultura obca. Mniejszości kulturowe a grupa dominująca w Polsce*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1999, s. 31.

⁶⁰ Z. Bokszański, *Tożsamości zbiorowe*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 96.

⁶¹ J. Mucha, *Badania stosunków kulturowych z perspektywy mniejszości. Dominacja kulturowa i reakcje na nią* [w:] Janusz Mucha (red.) *Kultura dominująca jako kultura obca. Mniejszości kulturowe a grupa dominująca w Polsce*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1999, s. 52.

etniczną dojdzie do jawnego tworzenia kultury alternatywnej bądź odtwarzania ich rdzennej kultury mniejszościowej w celu nadania jej legitymizacji. Z drugiej strony długotrwały i intensywny wpływ kultury narodowej grupy dominującej na danym terytorium, często grupy państwowotwórczej, może spowodować porzucanie przez jednostki ich tożsamości etnicznej na rzecz uzyskania możliwości awansu społecznego w ramach kultury dominującej, a nawet wytworzenie tzw. tożsamości negatywnej, czyli takiej, której istotę stanowi deprecjacja własnej grupy i jej kultury. Przykładem grupy etnicznej charakteryzującej się nierównościową tożsamością etniczną są Górnolązacy. Zamieszkiwane przez nich ziemie historycznie – geograficznego Górnego Śląska straciły łączność z państwem polskim jeszcze za czasów panowania króla Kazimierza Wielkiego, w XIII wieku. Ich fragmenty dostały się pod panowanie państwa czeskiego, pruskiego i austriackiego. Pod koniec XVIII wieku nie należały one do obszaru rozbiorowego II Rzeczypospolitej Polskiej. Przyspieszona industrializacja, która miała miejsce pod koniec XIX wieku doprowadziła do powstania na Górnym Śląsku dużych miast z dzielnicami robotniczymi o charakterystycznej zabudowie osiedlowej – familoki. Skoncentrowane blisko siebie familoki stwarzały warunki do realizacji kontaktów społecznych prawie wyłącznie w obrębie własnego środowiska, co wzmocniło proces segregacji przestrzennej autochtonicznej ludności śląskich miast. Sprzyjało to zachowaniu własnego dialektu i kultywowaniu tradycyjnej kultury ludowej, pomimo intensywnie postępującego procesu industrializacji. Kultywowaniu przez Górnolązaków swojej etnicznej tożsamości towarzyszyło poczucie istnienia obcego porządku społeczno-kulturowego, którego nosicielami byli przedstawiciele grupy narodowej należącej do państwa aktualnie rządzącego historyczno-geograficznym obszarem Górnego Śląska. Kultura narodu państwowego była dominująca, w oficjalnej przestrzeni społecznej wymagała stałego podporządkowywania się jej, ale w zetknięciu z odczuwaną i realizowaną prywatnie tożsamością etniczną autochtonicznej ludności historycznie – geograficznego obszaru Górnego Śląska odczuwana była jako obca. Przez dziesięciolecia owo miano obcości nadawali Górnolązacy niemieckości bądź czeskości. W okresie międzywojennym, na przyłączonej do Polski części ziemi górnośląskiej, owym mianem określano również propagowaną na tych ziemiach przez przybyszów oficjalną kulturę polską, gdyż reprezentowana przez sprawujących funkcje kierownicze i administracyjnej przybyszów z polski tożsamość narodowa oparta była na romantycznych wartościach i symbolach charakterystycznych dla wschodnich terenów Rzeczypospolitej, ale obcych dla górnośląskiego ludu. W ramach II Rzeczypospolitej Polskiej nie podjęto na szeroką skalę działań mających na celu poznanie i zaangażowanie się w śląską rzeczywistość. Powodowało to, że rodzima ludność przyłączonej do Rzeczypospolitej Polskiej części historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska działania przyjezdnych Polaków odbierała jako dominację „obcych”. Ową postawę utrwaliły i pogłębiły tragiczne wydarzenia II wojny światowej i rzeczywistość Polskiej Republiki Ludowej. Według Kazimiery i Jacka Wodźów okoliczności te spowodowały, że

osiowym elementem struktury tożsamości Ślązaków jest poczucie dystansu wobec kolejno następujących po sobie „obcych – dominujących” przy jednoczesnym przywiązaniu do rodzimych struktur, więzi rodzinnych, dialektu i zakorzenionych w kulturze regionu wartości. Zdaniem tych autorów *„od czasów powojennych, kiedy to Ślązacy w ogóle, a kultura śląska w szczególności, zostali poddani swoistym procesom polonizacji (czasem bardzo bolesnym), wytworzył się pewien stereotyp zachowań kulturowych, będący wyrazem poczucia bycia zdominowanym. W czysto antropologicznym sensie taki stereotyp nie tylko oddaje sytuację człowieka żyjącego w kulturze mniejszościowej i czującego się zdominowanym przez kulturę większościową, ale ułatwia także rozumienie świata”*⁶². W sytuacji braku możliwości realizacji ważnych dla grupy etnicznej wartości i interesów ekonomicznych zdiagnozowana powyżej formuła tożsamości zbiorowej sprzyja pojawianiu się działań, których celem jest przewyciężenie niekorzystnego położenia poprzez manifestowanie swojego stanowiska wobec grupy o kulturze dominującej, w tym przypadku wobec „władzy polskiej”, zwanej inaczej „władzą warszawską”. Przykładem jest utworzenie Związku Górnośląskiego, działalność Ruchu Autonomii Śląska czy działania zmierzające do rejestracji Stowarzyszenia Ludności Narodowości Śląskiej. Innym przykładem sprzeciwiania się polskiej kulturze dominującej jest otwieranie sklepów, w których widnieją szyldy napisane po śląsku i deklarowanie podczas spisów powszechnych narodowości śląskiej.

Współcześnie często realizowaną formą etniczności jest etniczność polityczna. Jest to taki sposób postępowania, w którym etniczność danej grupy społecznej, składająca się nań specyficzna kultura, jest wykorzystywana w celu osiągnięcia partykularnych interesów dla jednostek należących do danej grupy mniejszościowej. Oparta na etniczności politycznej tożsamość nie jest zbudowana na wynikających z tradycji więziach, wartościach i sentymentach, ale jest rezultatem strategicznego wyboru dokonanego przez należące do danej grupy społecznej jednostki. W razie zmiany kontekstu sytuacyjnego ich egzystencji na stan unieważniający skuteczność manifestowania etniczności w celu osiągnięcia wymiernych korzyści jednostki te wybrałyby inne formy zbiorowości dla realizacji swoich celów. Przykładem takiej grupy etnicznej jest skupisko Rusinów zamieszkujące Karpaty Wschodnie na pograniczu Polski, Słowacji i Ukrainy.

II.II: Tożsamość narodowa

Zbigniew Bokszański zwraca uwagę na wielość i różnorodność koncepcji tożsamości narodowej, jaką możemy odnaleźć w literaturze socjologicznej. Poszczególne koncepcje odsyłają do różnych treści świadomości narodowej, inaczej ujmują sam proces kształtowania się

⁶² J. Wódz, K. Wódz, *Czy Ślązacy są mniejszością kulturową?* [w:] Janusz Mucha (red.) *Kultura dominująca jako kultura obca. Mniejszości kulturowe a grupa dominująca w Polsce*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1999, s. 152.

tej tożsamości, jej funkcje i sposoby przejawiania się w życiu społecznym. Przy czym o swoistości każdego z poszczególnych ujęć tożsamości narodowej decydują rozstrzygnięcia teoretyczne dotyczące sposobu interpretowania pojęcia tożsamości i przyjęta koncepcja narodu. Autor dokonał przeglądu literatury i wyróżnił typy narodów wraz z odpowiadającymi im modelami pojęcia tożsamości narodowej. Narodowi państwowemu odpowiada obiektywistyczny model tożsamości narodowej. Wedle niego na treść owej tożsamości składają się dające się obiektywnie zaobserwować przez jednostki z zewnątrz cechy zbiorowości narodowej. Odwołując się do książki historyka Anthony'ego Smith'a „National Identity” z 1991 roku Z. Bokszański jako przykład podaje „listę podstawowych cech tożsamości narodowej”, które muszą być spełnione, aby dana zbiorowość mogła trwale realizować funkcję narodu. Do cech tych zostały zaliczone historyczne terytorium narodu, powszechnie podzielane mity pochodzenia i pamięć historyczna, wspólna kultura masowa, określone prawem uprawnienia i obowiązki jednostek należących do danej zbiorowości oraz wspólna gospodarka z terytorialną ruchliwością członków.

Drugi z wyróżnionych przez Z. Bokszańskiego sposobów pojmowania tożsamości narodowej opiera się na przeświadczeniu o kulturowej specyfice, odrębności zbiorowości narodowej, która wynika z jej przeszłości. Zdaniem autora badacze poruszający się w ramach tej perspektywy pisząc o tożsamości narodowej posługują się modelem tożsamości odkrywanej. W ten sposób postępował Bronisław Malinowski, który w pracy *Wolność i cywilizacja* wykazał, że oparte na wspólnocie kultury „plemię-naród” jest prototypem współczesnego narodu, czyli grupy połączonej wspólnym językiem, wspólną tradycją i wspólną kulturą. Samo bycie narodem B. Malinowski uważał, za pierwotny i fundamentalny fakt w ewolucji ludzkości. Stan ten definiował jako jedności kultury rozumianej jako sposób życia narodu. Składają się na to język, którym posługują się należące do danego narodu jednostki, podzielana przez nich tradycja, wspólnie wyznawane ideały, wartości kulturowe i realizowane wzory zachowań. Narody konstytuują się i trwają za sprawą swoistego sposobu życia wywodzącego się z trybalnej przeszłości a powielanego, reprodukowanego przez współcześnie należące do danej wspólnoty narodowej jednostki. Właśnie ów refleksyjnie odczytany przez badacza, powielany przez należące do danego narodu jednostki styl życia stanowi o specyfice ich tożsamości narodowej. Pogląd o trybalnym charakterze tożsamości narodowej danej zbiorowości nie został szeroko przyjęty przez środowisko humanistyczne. Mimo to w ramach tej orientacji sformułowano wiele mniej restrykcyjnych warunków, wedle których tożsamością narodową określa się wybrane wzory kulturowe, swoisty sposób życia danej zbiorowości (styl kulturowy) oparty na realizacji ważnych dla niej wartości kulturowych, wyrażający się w zorientowanych na nie deklarowanych i realizowanych postawach oraz ujawnianych wobec nich przez jednostki należące do danej wspólnoty narodowej emocjach. Należy tu jednak zaznaczyć, że szeregowi członkowie narodu, uwikłani w codzienne interakcje, posiadają tylko szczątkowe informacje o

przeszłości swojego narodu i o jego kulturze. Jednostki te nie są w stanie w pełni dostrzec odrębności własnego narodu i specyfiki odpowiadającej mu tożsamości. Budowaniem, dalszym kształtowaniem bądź rekonstruowaniem, a także prezentowaniem w całości i dbałością o spójny obraz konkretnego narodu i odpowiadającej mu tożsamości zbiorowej zajmują się nieliczni wybrani reprezentanci narodu. W społeczności narodowej panuje względna zgoda, że role społeczne pełnione przez niektóre jednostki pretendują je do pełnienia narodowej działalności, która podtrzymuje byt wspólnoty. Są to przywódcy, działacze i narodowi twórcy w kulturze. Sądzę, że do tej ostatniej kategorii jednostek należy zaliczyć również narodowych twórców w muzyce. Najczęściej są to osoby, które w swoim własnym przekonaniu i/bądź przekonaniu otaczających je kręgów społecznych są powołane do narodowej działalności. Należy tu jednak zaznaczyć, że owa działalność może mieć zarówno charakter polityczny jak i kulturowy. Według Z. Bokszańskiego zadanie, przed którym stoją te wybrane jednostki polega na rekonstrukcji pewnego całościowego obrazu narodu. Pomimo, iż w bezpośredniej obserwacji dostępne są tylko poszczególne treści narodowe deklarowane bądź realizowane przez jednostki lub wyrażane w wytworach kulturowych takich jak mity, symbole i dzieła sztuki, z działalnością różnego rodzaju działaczy na rzecz budowania/kształtowania własnego narodu związane jest przeświadczenie o istnieniu ugruntowanej w historii grupy narodowej jej specyficznej kultury, w której uczestniczenie spaja wspólnotę narodową. To obcowanie z wybranymi treściami kultury narodowej, wyrażającymi ważne dla danej wspólnoty wzory i wartości kulturowe jest podstawą konstruowania kolektywnej samoświadomości jednostek należących do danego narodu. Postacie konkretnych działaczy narodowych i wytwory ich działalności w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej danej grupy narodowej mogą występować jako wytwory kulturowe symbolizujące naród. Rozpoznawanie ich i identyfikowanie się z nimi aktywuje w jednostkach tożsamość narodową. Charakterystyki tożsamości narodowej danej zbiorowości możemy się także doszukiwać w poglądach, opiniach i postawach różnie definiowanych elit oraz w folklorze. Wiąż pomiędzy jednostkami a wybranymi treściami kultury narodowej kształtuje tożsamość narodową grupy i jednostek. Składnikami systemu tożsamości zbiorowej danej zbiorowości są własny język, zajmowane terytorium, muzyka, tańce i bohaterowie narodowi. W zależności od uwarunkowań społeczno – polityczno – kulturalnych wybranym treściom kulturowym, funkcjonującym w ramach intersubiektywnie dostępnej przestrzeni kulturowej, zostają naddane narodowe sensy, dzięki którym rozpoznające je jednostki mogą poczuć więź ze swoją grupą narodową. Według Antoniny Kłoskowskiej za zbiorową tożsamość narodową można uznać „*zbieżność subiektywnych postaw wielu ludzi odnoszonych do własnej grupy kulturowej*”⁶³. Naród to zbiorowość, na której kształtowanie się i trwanie mają wpływ obiektywne uwarunkowania,

⁶³ A. Kłoskowska, *Tożsamość i identyfikacja narodowa w perspektywie historycznej i psychologicznej*, „Kultura i Społeczeństwo” nr 1, 1992, s. 134.

konteksty sytuacyjne. Subiektywne doświadczenia jednostek związane z procesem budowania, podtrzymywania, przekształcania narodowości, które są na tyle typowe dla danego okresu historycznego, że wchodzi do panteonu kultury narodowej, zyskują status intersubiektywnie dostępnych treści kulturowych. Subiektywne przeżycia przekształcają się w obiektywne fakty, gdy przez dłuższy czas są one podzielane przez wielu ludzi identyfikujących się z danym narodem. W książce *Kultury narodowe u korzeni* autorka definiuje tożsamość narodową zbiorowości narodowej jako zbiorową samowiedzę, samookreślenie się tej zbiorowości i tworzony przez nią swój własny obraz⁶⁴. W procesie kształtowania świadomości narodowej jednostek ważną rolę odgrywają zapoznanie się z dziejami narodu, wybitnymi postaciami z jego historii i dziełami artystycznymi narodowych twórców. Kultura symboliczna jest dziedziną wyznaczającą specyfikę danego narodu. Kanony kultury narodowej - zdaniem A. Kłoskowskiej⁶⁵ - można określić jako wyraz tożsamości narodowej, gdyż są one stosunkowo najbardziej trwałą częścią kultury narodu, której powstanie związane jest z dziejami samego narodu i je wyraża. Zdaniem autorki tożsamość narodową można zdefiniować jako „ogół tekstów kultury narodowej, jej symboli i wartości składających się na uniwersum tej kultury, tworzących jej syntagmę, a zwłaszcza jej rdzeń kanoniczny”⁶⁶. Sama kultura narodowa może być traktowana jako złożona wypowiedź, której można przypisać miano „syntagmy”. Takie części syntagmy kultury narodowej jak normy, wartości, mity i stereotypy umiejscowione w świadomościach członków narodu i utrwalone w wytworach kulturowych odzwierciedlają tożsamość narodową danej zbiorowości.

Trzeci wyróżniony przez Z. Bokszańskiego model tożsamości narodowej to tożsamość konstruowana. Budowane w ramach tego modelu koncepcje tożsamości narodowej nie odwołują się do tezy o istnieniu przednowoczesnych więzi etnicznych, dzięki którym dana zbiorowość odznacza się swoistym charakterem narodowym, ale podkreślają konwencjonalny charakter zbiorowej tożsamości narodowej. W ramach tych koncepcji ukrywa się fakt, że proponowane przez nie tożsamości zbiorowe powstały jako rezultat zabiegów „konstrukcyjnych”, gdyż ujawnienie tej informacji podważyłoby ich prawomocność, a przez to uniemożliwiło by im pełnienie funkcji społecznych. Tożsamości narodowe to konstruowane w różnych momentach historycznych, na potrzebę osiągnięcia różnych celów, charakterystyki danych zbiorowości. Właściwości konkretnej tożsamości narodowej zależą od funkcji, jaką ma ona pełnić w wybranej zbiorowości. Przykładem tego typu myślenia jest praca Ernesta Gellnera *Narody i nacjonalizm* z 1991 roku. Możemy w niej przeczytać, że „narody nie zostały wpisane w naturę rzeczy. Nie stanowią politycznego odpowiednika rodzajów naturalnych [...] Narody pojęte jako naturalny, przez Boga dany sposób klasyfikowania ludzi, pojęte jako przyrodzone,

⁶⁴ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 99.

⁶⁵ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 59.

⁶⁶ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 100.

*choć często odwołane w czasie przeznaczenie polityczne – takie narody są mitem. Realnie istnieje tylko nacjonalizm, który czasem przekształca zastane kultury w narody, czasem kultury owe wymyśla, a często je unicestwia.*⁶⁷ Zdaniem autora tworzenie narodów rozumianych jako kulturowo integrowane zbiorowości to warunek konieczny dla realizacji industrializacji i politycznej centralizacji. Ogniwem wiążącym kulturę i państwo jest nacjonalizm, a przyswajana przez członków narodu w trakcie kontrolowanej przez państwo edukacji tożsamość narodowa, jest rezultatem złożonych przedsięwzięć konstrukcyjnych podejmowanych przez intelektualistów i polityków. Rozpatrywana w ramach tego modelu tożsamość narodowa jest kwestią kolektywnego wyboru. Jest ona historycznym projektem realizowanym przez każde pokolenie według jego potrzeb, aspiracji i w ramach aktualnie obowiązującego kontekstu społeczno-politycznego i kulturalnego. Przykładem takiego przedsięwzięcia jest dążenie kanadyjskiej prowincji Quebec do samostanowienia. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku podnoszono, że tożsamość rdzennych mieszkańców tej prowincji jest wyznaczona przez francuską kulturę i francuski język. Polityczni liderzy tego regionu sformułowali pogląd, że nie jest on prowincją Kanady, tzw. Kanadą francuską lub frankońską, ale odrębnym narodem, który powinien strzec swojej odrębności. Sugerowano przy tym, że reszta kraju nie składa się z odrębnych prowincji, lecz z jednorodnego, anglojęzycznego narodu. Władze kanadyjskie nie ugięły się pod żądaniami prowincji. W dalszych latach tendencje i nastroje separatystyczne Quebecu zostały poddane ograniczeniom.

Ostatni z wyróżnionych przez Z. Bokszańskiego model tożsamości narodowej odwołuje się do opinii publicznej. W tym ujęciu tożsamość narodowa to zbiór przekonań, postaw, emocji ukształtowanych w świadomościach jednostek należących do danej grupy społecznej w związku z poczuciem więzi z narodem i przeżywanym przez nie uczestnictwie w nim. Wyrazicielami tożsamości narodowej są członkowie narodu. Tożsamość narodowa jest rezultatem syntezy wielu jednostkowych „świadectw” postrzegania własnego narodu. Jest to formuła opisująca upowszechnione wzory reakcji na symbole narodowe, wzory określające stosunek do wydarzeń i wybranych postaci z przeszłości swojego narodu i wzory określające pamięć przeszłości. Tożsamość narodowa to rozpowszechniona wśród danej grupy ludzi świadomość odrębności od obcych i poczucie związku ze swoją grupą, co do której posiadają one przekonanie ciągłości, historycznego trwania i wywodzenia się od wspólnych przodków/przodka. Wyrazicielami tożsamości narodowej są członkowie narodu. W tym podejściu możliwe jest wykorzystanie metod ilościowych, zawartych w kanonie współczesnej socjologii, do badania tożsamości narodowej. Umożliwia to dokonanie międzynarodowych porównań. Jednakże obszar badawczy zostaje tu zredukowany do tylko współczesnych procesów związanych z tym zagadnieniem.

⁶⁷ E. Gellner, *Narody i nacjonalizm*, (Teresa Hołówna przeł.), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991, s. 64.

Rezygnuje się zatem z badania historycznych procesów kształtowania się tożsamości narodowej i dziejów stosunku danej zbiorowości narodowej do obcych.

II.III: Polska tożsamość kulturowa i charakterystyczne dla niej wartości

Na polską tożsamość kulturową składają się treści znaczące i typowe dla jednostek o rdzennie polskim pochodzeniu oraz tych pochodzących z innych grup etnicznych, narodowych i zarazem należących do polskiego społeczeństwa, przez to czujących się Polakami. Polską tożsamość kulturową kształtują takie czynniki jak przeżywane wydarzenia życiowe, kontakty ze „znaczącymi innymi”, poznane i przyswojone lektury oraz wydarzenia artystyczne. Kulturę polskiej grupy narodowej należy rozumieć całościowo, jako arsenał, w którym przechowywane są wartości utrwalone i powszechnie cenione. Charakter, jakość, trwałość i kierunek rozwoju narodu polskiego jest określany przez wartości kulturowe właściwe jego kulturze. Tożsamość kulturowa zbiorowości wyraża się w: „[...] podobnym sposobie rozumienia, przeżywania, zachowania i działania członków danej zbiorowości (grupy) w ramach aktualnie żyjącego pokolenia, jak też w ciągu wielu pokoleń. Mają oni poczucie wspólnoty i ciągłości w czasie oraz w przestrzeni. Wyrażają to najczęściej w sformułowaniach typu: „my”, „nasze”, „wiemy”, „czujemy”, „dążymy”. Poczucie wspólnoty i ciągłości dopuszcza, rzecz jasna, indywidualne rozumienie i przeżywanie poszczególnych wartości oraz wytworów kulturowych, a także swoistą odmiennność stanów psychospołecznych. Ale w grupie istnieją wspólne doświadczenia, cos w rodzaju zbiorowej świadomości i wspólnej struktury myślenia, zbiorowego czucia, systemu pracy i działania, zbiorowego obrazu siebie i sąsiadów”⁶⁸. Do ukonstytuowania się tożsamości kulturowej grupy konieczne jest samookreślenie się i samoświadomość tworzących ją jednostek i takie samo określenie ich przez inne, obce jednostki bądź grupy. Dodatkowo konieczne jest występowanie obiektywnych i subiektywnych elementów wyznaczających specyfikę konkretnej tożsamości grupowej bądź jednostkowej. W obu przypadkach takim obiektywnym elementem jest istniejące niezależnie od woli i przeżyć jednostek centrum kultury. „Jednostki i cała grupa na swój sposób ucieleśniają centrum kultury. Mają też wyobrażenie o jego ważności, strzegą go i pragną, aby było żywotne, gdyż jest podstawą więzi w grupie, jej trwałości i rozwoju. Ponieważ zarówno społeczna tożsamość jednostki, jak i tożsamość zbiorowości (grupy) wspiera się na centrum kultury, można je zatem nazwać tożsamością kulturową jednostki i zbiorowości (grupy). Jest to rozróżnienie teoretyczne, bowiem w konkretnym życiu występują one łącznie i najczęściej łącznie są opisywane”⁶⁹.

⁶⁸ L. Dyczewski, *Wartości kulturowe ważne dla polskiej tożsamości*, [w:] Leon Dyczewski, Dariusz Wadowski (red.), *Tożsamość polska w odmiennych kontekstach*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2009, s. 150.

⁶⁹ L. Dyczewski, *Wartości kulturowe ważne dla polskiej tożsamości*, [w:] Leon Dyczewski, Dariusz Wadowski (red.), *Tożsamość polska w odmiennych kontekstach*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2009, s. 150.

Polski system społeczno – kulturowy ukształtował się na bazie narodu polskiego i religii katolickiej. Jednocześnie kształtował się on również według zasady wzajemnej współpracy z innymi grupami etnicznymi i religijnymi zamieszkującymi ziemię polskie. *„Przez całe stulecia dominował model wielokulturowości, z przewagą kultury polskiej. Wielokulturowość zaznaczyła się wyraźnie i owocowała szczególnie pozytywnie z chwilą unii Korony Polskiej i Wielkiego Księstwa Litewskiego. W tym samym systemie społecznym żyły we względnej zgodzie i solidarności Polacy, Litwini, Ukraińcy, Niemcy, Żydzi, Białorusini, Rusinie, Tatarzy, Ormianie, Karaimi, oraz wiele pomniejszych grup etnicznych”*⁷⁰. Owa specyficzna wielokulturowość i wieloetniczność polskiego systemu społeczno – kulturowego charakteryzowała go przez wieki. Dopiero w wyniku spustoszenia, które dokonała II wojna światowa oraz narzucony Polakom po jej zakończeniu system socjalistyczny, społeczeństwo polskie stało się prawie jednonarodowe i jednoreligijne. Mimo to, przetrwała w nim tradycja wieloetniczności i wielokulturowości. Współczesna kultura polska odznacza się zarówno dużą otwartością jak i względną zamkniętością. Z jednej strony w jej ramach istnieją coraz to nowsze elementy pochodzące z innych kultur, z drugiej strony jej względna zamkniętość przesądza o tym, że nie adoptują się do niej obce elementy, które mogły by zagrozić jej spójności i trwaniu. Dzięki takiemu stanowi rzeczy Polska nie jest państwem narodowym, ale państwem o kulturze narodowej, w której omawiane trzy systemy układały się w następującej hierarchii: kultura – naród – państwo⁷¹.

Kultura to wartości, normy, idee, które są głęboko zakotwiczone w świadomości członków społeczeństwa. O specyfice kultury obowiązującej w danej grupie i wyznaczającej jej narodowy charakter decydują wartości. Świat kultury jest światem wartości. Wartości kulturowe są jednocześnie obiektywnym i subiektywnym elementem tożsamości kulturowej danej grupy społecznej, w tym polskiej tożsamości kulturowej. Wartość kulturowa jest transcendentna wobec jednostek, ma charakter ponadczasowy oraz ponadindywidualny i ma możliwość skłaniania jednostek do zgodnego z jej treścią postępowania i zaniechania czynności jej przeciwnych. Jednostki mogą wartości kulturowe poznać, przeżywać i we właściwy sobie sposób przyjąć jako własne bądź odrzucić. Warto przypomnieć za Leonem Dyczewskim⁷², że kulturowe rozumienie wartości obejmuje: powszechnie uznawane i pożądane w danym społeczeństwie wytwory, miejsca, wydarzenia, sądy egzystencjalno – normatywne, stany psychospołeczne i odpowiadające im zachowania oraz upowszechnione wśród członków grupy przekonanie, że dany system wartości, norm, wzorów zachowań jest cenny i istotny dla istnienia tej grupy. Obowiązujące wśród członków wspólnoty narodowej bądź zbiorowości etnicznej

⁷⁰ L. Dyczewski, *Kultura polska w procesie przemian*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1993, s. 54.

⁷¹ L. Dyczewski, *Kultura polska w procesie przemian*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1993, s. 56.

⁷² Dyczewski Leon, *Wartości kulturowe ważne dla polskiej tożsamości*, [w:] Dyczewski Leon, Wadowski Dariusz (red) *Tożsamość polska w odmiennych kontekstach*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2009, s. 151.

wartości kulturowe tworzą rdzeń ich kultury i stanowią podstawę obowiązujących w ich ramach tożsamości kulturowych.

W miarę spójny system wartości kulturowych stanowiących rdzeń polskiej tożsamości kulturowej został wypracowany w okresie zaborów, gdy polski system społeczno – polityczno – gospodarczy włączony był w trzy odrębne państwa, a funkcję spoiwa pomiędzy obywatelami byłej Rzeczypospolitej pełniły kultura polska i kościół katolicki. Wtedy to „[...] trzy elementy: a) wartości centralne, b) utrwalające je wytwory kulturowe, c) związane z obydwojma stany psycho – społeczne tworzą tak zwane centrum kultury społeczeństwa, narodu, grupy społecznej”⁷³. Centrum kultury określa specyfikę danego systemu społecznego i stanowi podstawę jego integracji. Kształtuje się ono przez całą historię danego społeczeństwa. Jest to całość elastyczna, której elementy składowe w mniejszym lub większym stopniu dochodzą do głosu w zależności od kontekstu sytuacyjnego jednostek należących do danego systemu społecznego. Trudno określić, które elementy składające się na centrum kultury są ważniejsze od innych, gdyż wszystkie one składają się na swoistą całość. Osią, wokół której ogniskują się pozostałe elementy centrum danej kultury są wartości. Wartości centralne, rdzenne, to takie, co do których w ramach danego narodu/społeczeństwa panuje consensus. Opiera się na nich organizacja systemu społecznego, gdyż regulują one relacje między członkami narodu/grupy społecznej. Są one również podstawą tożsamości kulturowej obowiązującej w danym narodzie/społeczeństwie i regulują relacje między nim a innymi narodami/społeczeństwami. Zanik tych wartości, spowodowany np. procesem modernizacji lub dominacji innego społeczeństwa, może doprowadzić do rozbicia struktury społecznej, osłabienia a nawet zaniku właściwej dla niej kultury. Według Jerzego Smolicza tego typu wartości „działają jako wartości identyfikacyjne, symboliczne dla grupy i jej członków. Dzięki nim grupy społeczne są identyfikowane jako odmienne kulturalnie społeczności mogące zachować żywotność i kreatywność w ramach własnej kultury. Utrata wartości rdzennych przez daną grupę prowadzi do jej dezintegracji jako autentycznej i twórczej społeczności zdolnej do przetrwania i przekazania swoich wartości następnym pokoleniom”⁷⁴. Możliwie dokładne określenie treści składających się na centrum polskiej kultury jest ważne, gdyż pozwala rozpoznać kto i w jakim stopniu znajduje się w kręgu jej wpływu, identyfikuje się z nią bądź ją wzbogaca. Przykładowo Mieczysław Porębski jako elementy centrum polskiej kultury wyróżnia terytorium, na którym rozciąga się państwo polskie, język polski i posługującą się nim twórczość literacką, twórczość artystyczną oraz wytwory ludzkiej działalności charakteryzujące się symbolicznym znaczeniem takie jak Bogurodzica, obraz Matki Boskiej Częstochowskiej, obraz Matki Boskiej Ostrobramskiej, wizerunek Chrystusa fraszobliwego oraz tworzące polską flagę biało-czerwone

⁷³ L. Dyczewski, *Kultura polska w procesie przemian*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1993, s. 61.

⁷⁴ J. Smolicz, *Język jako wartość rdzenna*, [w:] Antonina Kłoskowska (red.) *Oblicza polskości*, Biblioteka Dialogu, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1990 s. 211.

barwy⁷⁵. Z kolei Henryk Skolimowski do elementów centrum polskiej kultury zalicza upór w imię ideałów, troskę o wielkie sprawy, dumę, honor, polskość i romantyzm⁷⁶. Warto przedstawić zaproponowaną przez Leona Dyczewskiego⁷⁷ typologię wartości charakterystycznych dla kultury polskiej. Autor wyróżnia: 1) rodzinę, 2) wspólnotowość, 3) umiłowanie dziecka i ważną rolę kobiety, 4) wrażliwość na wartości transcendentalne, 5) irracjonalizm, uczuciowość, romantyzm, 6) wewnętrzną wolność, osobistą godność, honor, indywidualizm, 7) zdolność przebaczenia, brak mściwości i okrucieństwa, 8) gościnność, hojność, 9) gotowość do poświęceń i ofiary, poczucie służby, 10) umiłowanie wolności, patriotyzm, 11) optymizm, nadzieję wbrew nadziei, 12) otwartość na inne kultury, tolerancję, uniwersalizm, 13) szacunek dla pracy twórczej, 14) demokrację, obywatelskość i krytycyzm wobec władzy. Te charakterystyczne dla polskiej kultury wartości przekazywane są następnym pokoleniom przez proces socjalizacji rodzinnej i edukacji szkolnej. Przyjęta przez jednostki wartość skłania je do związanych z nią przeżyć i działań. Przywołane przeze mnie typologie wartości wyznaczających specyfikę polskiej tożsamości kulturowej zostały skonstruowane na zasadzie otwartej listy. Sposób, w jaki przebiegnie życie następnych pokoleń Polaków zweryfikuje zawartość tych typologii. Dla mnie istotne jest jednak to, że tak sformułowane wartości zawierają w sobie stany psycho-społeczne jednostek i całego systemu społecznego bądź wytwory kulturowe je uosabiające. Przykładowo patriotyzm, tolerancja, gościnność mogą być rozumiane zarówno jako wartość jak i jako postawa, a język ojczysty jest zarówno wartością jak i wytworem kulturowym. W konkretnym życiu wartości i postawy występują łącznie w tym sensie, że trudno jest rozdzielić wartość od stanu psycho-społecznego jednostki ujawniającego się wtedy, gdy ona daną wartość realizuje. Do powszechnych postaw Polaków zalicza się połączenie rozumności z uczuciowością a same reakcje rodaków określa się jako spontaniczne i wykazujące znaczne ciążenie ku przeszłości. Jako wytwory kulturowe należące do centrum polskiej kultury zostały określone: język polski i jego dialekty, godło i flaga polska, wydarzenia historyczne takie jak chrzest Polski, bitwa pod Grunwaldem, unia polsko – litewska, walka narodowo-wyzwoleńcza podczas zaborów, okupacji hitlerowskiej i rosyjskiej, kształtująca i podtrzymująca polską tożsamość kulturową twórczość artystyczna, której znakomitym przykładem są dzieła Stanisława Moniuszki, Solidarność i walka bez przemocy z reżimem komunistyczno – sowieckim, miejsca kultu religijnego i pamięci narodowej, epepeje narodowe i twórczość wielkich polskich artystów, bohaterzy narodowi i osoby symbolizujące polskość, polskie obrzędy i zwyczaje. Wiążą się one z wymienionymi powyżej wartościami i stanami psycho-społecznymi, znanymi przeciętnym Polakom, a przez nie-Polaków

⁷⁵ M. Porębski, *Polskość jako sytuacja* [w:] Antonina Kłoskowska (red.) *Oblicza polskości*, Biblioteka Dialogu, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1990 s. 128 – 135.

⁷⁶ H. Skolimowski, *Uniwersalne wartości etosu polskiego*, [w:] Antonina Kłoskowska (red.) *Oblicza polskości*, Biblioteka Dialogu, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1990 s. 136-139.

⁷⁷ L. Dyczewski, *Kultura polska w procesie przemian*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1993, s. 64.

traktowanymi jako wskaźniki polskości. Warto podkreślić, że w czasach utraty suwerenności przez państwo polskie były one niszczone, zakazywane. Centrum kultury polskiej „kształtowało się w ciągu całej historii Polski, ale skryształizowało się najbardziej w okresach trudnych, kiedy polska państwowość została wymazana z karty Europy. Wtedy świadomie określano wartości, wytwory kulturowe i cechy psycho-społeczne typowo polskie. Wtedy kultura stawiała się fundamentem istnienia polskiego społeczeństwa i wokół niej skupiali się Polacy”⁷⁸. W sytuacjach braku możliwości prowadzenia suwerennej polityki przez państwo polskie to właśnie twórcy, przekazicieli kultury i ośrodki kulturotwórcze stawały się podstawą polskiego życia społecznego.

Kultura jest zawsze czymś, co w sensie socjologicznym i dystrybucyjnym oznacza, że jest ona właściwa dla konkretnej grupy społecznej, narodu, społeczeństwa. Jako taka jest ona zarazem trwała i zmienna, przez co wpływa na względną stałość i zmienność tożsamości grup społecznych i jednostek, w obrębie których obowiązuje. Z jednej strony każda kultura ma pewne cechy stałe, świadczące o jej specyfice, z drugiej w poszczególnych okresach swoich dziejów jest ona nieco inna, gdyż wpływa na nią „duch czasu”, w którym obowiązuje. Kultura jest jedną z płaszczyzn wyrażania, manifestowania narodowości/etniczności grupy społecznej, w której obowiązuje. Zmiany, zwłaszcza gwałtowne, w obrębie jakiegokolwiek kultury, mogą wywołać zachwianie podstaw dążeń, przeżyć i wartościowań jednostek należących do narodowej/etnicznej grupy społecznej, której dana kultura jest własnością. Jednostki nie posiadające własnej skryształizowanej tożsamości kulturowej są narażone na proces asymilacji przez silniejszą kulturowo społeczność. Stąd zasadne jest podnoszenie przez współczesnych badaczy – humanistów pytania o istnienie granicy zmian zachodzących we współczesnych kulturach narodowych. Przy czym odwieczne pytania dotyczące tego kim i jacy jesteśmy, co należy zachować i co można porzucić bez utraty swojej tożsamości, współcześnie domagają się ponownej i pełniejszej odpowiedzi. L. Dyczewski⁷⁹ zwraca uwagę na zmienność, fragmentaryczność i niepewność dzisiejszego świata. Spowodowane jest to gwałtownymi zmianami politycznymi i przeobrażeniami gospodarczymi, rozwojem wiedzy i technologii oraz ich upowszechnieniem się, szeroko propagowanymi postawami otwarcia na inne kultury i rozwojem procesów globalizacji. Powoduje to napływ do rzeczywistości kulturowej, która kiedyś była charakterystyczną właściwością danego narodu, grupy etnicznej, treści i form z różnych epok i kultur. O trwałości i kierunku rozwoju kultury i tożsamości każdej grupy narodowej/etnicznej decyduje jej centrum. Centrum kultury kształtowane jest przez całe dzieje danego społeczeństwa; wyznacza jego specyfikę i stanowi podstawę jego integracji, trwania i rozwoju. W świetle obowiązujących w ramach danego centrum kultury wartości centralnych,

⁷⁸ L. Dyczewski, *Kultura polska w procesie przemian*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1993, s. 65.

⁷⁹ L. Dyczewski, *Kultura w całościowym planie rozwoju*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2011, s. 34-35.

utrwalających je wytworów kulturowych i związanych z obydwoma stanami psychospołecznymi jednostek, których dana kultura narodowa jest własnością, członkowie danej grupy narodowej, etnicznej decydują jakie elementy z obcej kultury przyjąć, a przed jakimi się bronić.

Zdaniem Leona Dyczewskiego⁸⁰ obserwowalny współcześnie brak umiejętności przekazania polskiej tożsamości kulturowej młodemu pokoleniu jest bardziej niebezpieczny dla podtrzymania procesu jej ciągłości niż pruski Kulturkampf, hitlerowska i stalinowska eksterminacja polskich elit czy socjalistyczna propaganda PRL'u. Wobec powyższych zagrożeń powszechna była wśród Polaków postawa obrony polskiej tożsamości kulturowej. Natomiast po zmianie systemu polityczno-gospodarczego z socjalistycznego na kapitalistyczny w 1989 roku wśród polskich elit osłabło zainteresowanie polską tożsamością kulturową na rzecz walki o władze i wpływy. Wśród obywateli państwa polskiego również osłabła pozytywna postawa wobec wielu treści polskiej tożsamości kulturowej, przy jednoczesnym osłabnięciu mechanizmu selektywności wobec elementów obcych kultur. Ponadto wielu polskich polityków i twórców kultury gorliwie realizuje jeden z postulatów kierownictwa Unii Europejskiej, aby kształtować nową europejską kulturę zapominając o tym, by jednocześnie rozwijać, dbać o odrębność kultury swojej grupy etnicznej/narodowej. Przyczynia się to do procesu „rozmiękczenia”, „roztapiania” polskiej tożsamości kulturowej w tyglu kultury popularnej. Autor zwracał uwagę na ten stan już we wcześniejszych swoich publikacjach: *„Obecnie można odnieść wrażenie, że nie ma spójnej koncepcji upowszechniania wartości typowych dla kultury polskiej, charakterystycznych dla polskiej tożsamości. [...] Odczuwa się brak odpowiedzialności za łączenie dwóch ważnych dzisiaj tendencji: 1) zachowania i rozwijania kultury własnej i polskiej tożsamości, 2) otwarcia na inne społeczeństwa, na nową kulturę o cechach globalnych”*⁸¹. Jest to ważny problem ze względu na funkcje, jakie polska tożsamość kulturowa pełni wobec społeczeństwa polskiego jako całości i wobec składających się nań poszczególnych jednostek. Dzięki niej możliwe jest powiązanie jednostkowej egzystencji ze wspólnotowym życiem społecznym. Tożsamość kulturowa jest łącznikiem między systemem kultury a systemem społecznym danej zbiorowości. Dzięki niej dana zbiorowość trwa, mimo zmieniającego się kontekstu sytuacyjnego jej egzystencji. Powiązania tożsamości kulturowej z symbolicznym uniwersum obowiązującym w danej grupie społecznej, narodzie bądź grupie etnicznej, umożliwiają intersubiektywną komunikację między przynależącymi do danej zbiorowości jednostkami. Ponadto jest ona swoistego rodzaju filtrem, dzięki któremu jednostki mogą zadecydować o tym, które z obcych elementów włączyć do skarbca kultury narodowej,

⁸⁰ L. Dyczewski, *Kultura w całościowym planie rozwoju*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2011, s. 44-45.

⁸¹ L. Dyczewski, *Wartości kulturowe ważne dla polskiej tożsamości*, [w:] Leon Dyczewski, Dariusz Wadowski (red.) *Tożsamość polska w odmiennych kontekstach*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2009, s. 178-179.

etnicznej, a które potraktować jako chwilową modę. Od bogactwa i żywotności centrum kulturowego zależy trwałość i rozwój tożsamości kulturowej danej grupy społecznej.

Jeżeli chodzi o polską kulturę i opartą na niej tożsamość, to przez ostatnie 200 lat jej rozwój przebiegał nieregularnie. W jednych okresach był hamowany przez oficjalne władze terytorium państwa polskiego, czego przykładem jest okres zaborów, okupacji hitlerowskiej czy PRL. Towarzyszyła temu dbałość o zachowanie i rozwój elementów składowych polskiej tożsamości kulturowej ze strony twórców. Z kolei w czasach wolności politycznej twórcy kultury często starają się znaleźć inspirację dla swej działalności w obcych kulturach, co może nieść ze sobą zagrożenie lekceważenia polskiej przeszłości i braku dbałości o centrum polskiej kultury. Może to doprowadzić do naruszenia ciągłości polskiej tożsamości kulturowej. Według L. Dyczewskiego⁸² obserwowalne współcześnie procesy zagrażające polskiej tożsamości kulturowej, których szerokie oddziaływanie związane jest z przemianą ustroju państwa polskiego z socjalistycznego na kapitalistyczny w 1989 roku i późniejszym wejściem społeczeństwa polskiego w struktury europejskie i ogólnoswiatowe to sekularyzacja i desakralizacja, fascynacja złem, upowszechnianie się cech kultury postmodernistycznej oraz postawy niemiarkowanego konsumpcjonizmu. Ponadto autor zwraca uwagę, że zagrożenia dla trwałości i rozwoju polskiej tożsamości kulturowej mogą stanowić: rozpowszechnienie się postawy konformizmu wśród twórców kultury, propagowanie autonomii i samorealizacji jako najważniejszych wartości, wedle których młodzi ludzie powinni kształtować swoje życie i związanych z realizacją tych wartości nowych form życia społecznego takich jak monoparentaryzm z wyboru, związki jedнопłciowe z prawem do adopcji dzieci, coraz częstsze przejawy życia w pojedynkę (single life).

Świadomość globalnych procesów, które oddziałują na kulturę polską, powoduje z jednej strony krytykę zjawisk niezgodnych z centrum polskiej kultury. Z drugiej strony jest ona również impulsem do lepszego uzmysłowienia sobie treści składających się na centrum polskiej kultury oraz do tworzenia nowych, zgodnych z nim elementów stymulujących rozwój. W przeszłości w tworzenie polskiej kultury, podtrzymywanie i rozwój elementów składających się na jej centrum wносиły wkład działania takich instytucji jak szkoły, uniwersytety, zakony, parafie, stowarzyszenia kulturalne i sami twórcy. Współcześnie zadanie to w coraz większym zakresie przejmują politycy i pracownicy mediów. Według L. Dyczewskiego⁸³, aby zagwarantować rozwój polskiej kultury, odpowiedzialne za jego stymulację jednostki powinny być świadome wartości, idei, wzorów zachowań i wytworów kulturowych świadczących o specyfice polskiej tożsamości. Ponadto należy tworzyć wizje ładu społecznego w Polsce w oparciu o dobre stosunki z państwami ościennymi przy jednoczesnym pogłębianiu znajomości i

⁸² L. Dyczewski, *Kultura w całościowym planie rozwoju*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2011, s. 54 – 66.

⁸³ L. Dyczewski, *Kultura w całościowym planie rozwoju*, Instytut Wydawniczy Pax Warszawa 2011, s. 68 – 69.

obronie praw każdej jednostki ludzkiej. Ważne jest umacnianie wartości i trwałości życia małżeńsko-rodzinnego i integracji mieszkańców społeczności lokalnej wraz z przekształcającą je twórczą działalnością. Ważna jest również dbałość o tradycję polską we wszystkich dziedzinach życia i odzwierciedlający ją charakter przestrzeni publicznej. Jednocześnie nie należy lękać się nowości, ale świadczące o niej wytwory umiejętnie włączać w dotychczasowy arsenał dziedzictwa narodowego. Ponadto autor podkreśla wagę współczesnej umiejętności łączenia w życiu codziennym i publicznym chrześcijańskich przekonań i zasad postępowania z nowymi, „nowoczesnymi” poglądami z nauk przyrodniczych, ekonomicznych i politycznych. Dzięki realizacji tych postulatów Polacy mają możliwość tworzenia nowych ośrodków kulturowej twórczości, nowych wytworów kulturowych i kształtowania wzorów osobowych, które będąc w zgodzie z polską tradycją spełniają wymogi nowoczesności.

Ważnym czynnikiem gwarantującym trwanie polskiej tożsamości kulturowej jest pamięć o przeszłości naszego kraju. Przy czym konieczne są zarówno pamięć i niepamięć, aby zachować ciągłość i tożsamość. Obowiązującą w danej zbiorowości pamięć o jej przeszłości można określić mianem pamięci, świadomości historycznej⁸⁴, pamięci zbiorowej⁸⁵, pamięci społecznej⁸⁶, pamięci kulturowej czy kultury historycznej⁸⁷. Już sama wielość terminów, którymi badacze posługują się, aby opisać tę przestrzeń komunikacji interpersonalnej wskazuje na to, że pamięć przeszłości może być różnie interpretowana. We wszystkich próbach ujęcia tej płaszczyzny komunikacyjnej zwraca się uwagę, że jest ona ściśle związana z grupą społeczną, zbiorowością, narodem, która jest jej nośnikiem. Według L. Dyczewskiego⁸⁸ można wyróżnić następujące cechy opisywanego zjawiska. Pamięć przeszłości jest stałym atrybutem zarówno jednostki jak i zbiorowości. Jest to system otwarty, jednak niemożliwe jest dowolne interpretowanie składających się nań treści. Jednocześnie te same elementy przeszłości mogą być w różny sposób interpretowane w zależności od obowiązującego kontekstu sytuacyjnego. To, co w danej grupie społecznej obowiązuje jako pamięć przeszłości nie jest prostym odtworzeniem zaszłych zdarzeń, ale swoistego rodzaju kreacją zależną od aktualnego stanu wiedzy i intencji podmiotu. Są różne rodzaje pamięci przeszłości, wyznaczone przez przekazywane treści, formy narracji i przekązniki. Przykładowo przeszłość utrwalana jest przez pismo, narracje ustne, zapisy elektroniczne i wzory zachowań, które zinternalizują kolejne pokolenia. Współczesną pamięć przeszłości kształtują szkoły, stowarzyszenia artystyczne i instytucje kultury takie jak muzea.

⁸⁴ J. Topolski (red) *Studia nad świadomością Polaków*, Wydawnictwo Poznańskie 1994.

⁸⁵ M. Halbwachs, *Spoleczne ramy pamięci*, przeł. M. Król, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.

⁸⁶ B. Szacka, *Czas przeszły – pamięć – mit*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2009, M. Golka, *Pamięć społeczna i jej implanty*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2009.

⁸⁷ A. Szociński, *O współczesnej kulturze historycznej Polaków* [w:] Bartosz Korzeniowski (red.) *Przemiany pamięci zbiorowej a teoria kultury*, Instytut Zachodni, Poznań 2007, s. 25-42.

⁸⁸ L. Dyczewski, *Kultura w całościowym planie rozwoju*, Instytut Wydawniczy Pax Warszawa 2011, s. 130.

Jako pierwszy w sposób naukowy opracował zagadnienie pamięci zbiorowej, społecznej Maurice Halbwachs (1877-1945). W pracy *Spoleczne ramy pamięci* autor opisując mechanizm powstawania i podtrzymywania „pamięci zbiorowej” zwraca uwagę, że rekonstrukcja przeszłości jest zawsze dokonywana przez określoną grupę społeczną, która to dostarcza określonych ram do odbioru i interpretacji poszczególnych treści dotyczących przeszłości. Ramy te pozwalają na przywoływanie przeszłości w taki sposób, aby przywołane treści służyły budowaniu/podtrzymywaniu tożsamości konkretnej zbiorowości i były zgodne z jej celami. Informacje o kiedyś zaistniałych wydarzeniach, które w ramach społecznej pamięci stały się intersubiektywnie dostępnymi treściami dla jednostek należących do danej zbiorowości, współcześnie należą do przestrzeni pamięci historycznej. Jednakże w ramach dziś funkcjonujących „społecznych ram pamięci” mogą one zostać przywołane. Obowiązywanie tych ram powoduje, że z bogatego skarbca przeszłości zostają przywołane tylko te treści, które są aktualnie najbardziej potrzebne danej zbiorowości. Maurice Halbwachs pisał, że *„społeczeństwo dąży do usunięcia ze swojej pamięci wszystkiego, co mogłoby dzielić jednostki, oddalać grupy od siebie, i w każdej epoce zmienia ono swoje wspomnienia w ten sposób, by były zgodne ze zmiennymi warunkami społecznej równowagi”*⁸⁹. Zmieniający się kontekst społeczny funkcjonowania danej grupy społecznej pociąga za sobą taką rekonstrukcję pamięci zbiorowej, aby przywoływane z niej treści mogły służyć wyjaśnianiu, uzasadnianiu współcześnie przyjmowanych wartości, norm, wzorów zachowań i obieranych celów.

W zbiorowości tego typu co naród, grupa etniczna funkcjonuje swoista „wspólnota pamięci”, która nie jest sumą indywidualnych wiadomości i doświadczeń, tylko rezultatem obowiązujących w niej wspólnej wiedzy o przeszłości, sposobów przeżywania wspólnego losu i tworzenia wspólnej wizji przyszłości. „Wspólnota pamięci” nie jest tożsama z historią danej grupy społecznej, gdyż jej istotą nie jest chronologicznie uporządkowana wiedza o przeszłości, a przeżywanie tego, co się kiedyś wydarzyło jako aktualnie istotnego. Pamięć zbiorowa najpełniej kształtuje się w międzyosobowej i międzypokoleniowej komunikacji, jak również poprzez realizowanie systemów edukacyjnych i programów medialnych. Czołową rolę w kształtowaniu pamięci zbiorowej pełnią elity społeczne, do których należą twórcy kultury, w tym narodowi twórcy w muzyce, intelektualiści, pracownicy kulturotwórczych instytucji i przedstawiciele różnych instytucji władzy. Kryteriami według których wybrane jednostki starają się kształtować pamięć społeczną danej zbiorowości są przyjęte przez nich: koncepcja życia społecznego, obraz swojej zbiorowości i wizja jej przyszłości. Sięgają oni do przeszłości po to, aby pewne jej elementy były na nowo interpretowane i przeżywane jako czynniki integrujące jednostki należące do danej społeczności. Pamięć zbiorowa jest względnie trwała i może odchodzić od czasu linearnego na rzecz wykorzystania czasu mitycznego. Według Barbary

⁸⁹ M. Halbwachs, *Spoleczne ramy pamięci*, (Marcin Król przeł.), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 422.

Szackiej: „*Dystanse między zaludniającymi ją postaciami i zapełniającymi ją wydarzeniami określają nie daty, ale powinowactwa symbolizowanych przez nie wartości*”⁹⁰. Język, którym posługuje się pamięć zbiorowa nie przypomina historycznej analizy, bądź sprawozdania, ale obfitującą w metafory poetycką wypowiedź. W jej ramach może mieć miejsce idealizacja przeszłości, eksponowanie takich faktów i postaci, które nie są kłopotliwe, dwuznaczne moralnie. Według Dariusza Wadowskiego pamięć społeczna może stanowić podstawę do zajścia procesu mitologizacji, gdyż „*funkcjonowanie pamięci zbiorowej charakteryzuje się wieloma podobieństwami z działaniem mitycznej formy świadomości*”⁹¹. Z kolei Barbara Szacka⁹² zwracając uwagę na występującą w ramach pamięci zbiorowej selekcję faktów historycznych, ich interpretację, która może wykazywać cechy mitologizacji, podkreśla, że nie jest to fałszowanie przeszłości, lecz jej swoiste przetwarzanie. Postacie, wydarzenia z przeszłości zostają przekształcone w takie bezczasowe wzory osobowe i personifikacje wartości, które sankcjonują zachowania, postawy ważne dla spójnego istnienia danej zbiorowości. Jednocześnie autorka podkreśla, że pamięć zbiorowa nie może obyć się bez wiedzy historycznej, którą selektywnie wykorzystuje według własnych zasad. Pamięć zbiorowa integruje tę zbiorowość, w ramach której obowiązuje. Jeżeli w danym społeczeństwie istnieją społeczności w odmienny sposób interpretujące przeszłość, wtedy obowiązująca w ich ramach pamięć społeczna będzie czynnikiem różnicującym, a nawet dzielącym dane społeczeństwo. W polskiej wspólnotie narodowej takimi wydarzeniami są przykładowo Powstanie Warszawskie 1944, utworzenie PRL, powstanie i działalność ruchu „Solidarność”, czy obrady „okrągłego stołu”. Mimo to obowiązywanie pamięci zbiorowej w konkretnej zbiorowości służy wzmocnieniu jej tożsamości kulturowej. Zinterpretowane w jej ramach treści przypominają członkom danej grupy społecznej powiazaną z teraźniejszością przeszłość w taki sposób, iż zostaje podkreślona ciągłość w czasie ich grupy przynależności, dochodzi do legitymizacji podejmowanych przez nią działań i obranych celów oraz wzmocnienia autorytetu tych jednostek, które te działania i cele inicjują i realizują.

Warto również wprowadzić rozróżnienie pomiędzy pojęciem pamięć społeczna/zbiorowa a pamięć polityczna, współcześnie często zwana polityką historyczną. Prowadzenie określonej polityki historycznej związane jest z rozwojem państwowości i poszczególnych instytucji państwowych, które sprawują opiekę nad dziejami własnego społeczeństwa. W jej ramach odpowiednio spreparowaną historię wykorzystuje się dla osiągnięcia konkretnych celów politycznych. Proces ten odniesiony do własnej zbiorowości

⁹⁰ B. Szacka, *Pamięć zbiorowa i wojna*, „Przegląd Socjologiczny” nr 2, 2000, s. 14.

⁹¹ D. Wadowski, *Pamięć zbiorowa i mit jako czynniki lokalności*, [w:] Małgorzata Szyszka (red.) *Spółczesność, przestrzeń, rodzina. Księga Jubileuszowa dedykowana Profesorowi Piotrowi Kryczce*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2009, s. 194.

⁹² B. Szacka, *Historia i pamięć zbiorowa*, „Kultura i społeczeństwo” nr 4, 2003, s. 8.

szczególnie wyraźnie zachodzi w państwach dyktatorskich, totalitarnych. Stosuje się go również wobec terytoriów okupowanych. Istnieje wiele różnych definicji polityki historycznej. Za Leonem Dyczewskim warto powtórzyć, że jest to „całość działań instytucji państwowych od kalendarza świąt po programy szkolne, kreujących wyobrażenie własnego społeczeństwa i innych społeczeństw”⁹³. Z kolei Tomasz Merta⁹⁴ zwraca uwagę, że do kreowania polityki historycznej uprawnione są nie tylko instytucje państwowe, ale również instytucje społeczne, organizacje pozarządowe czy grupy społecznego znaczenia. Autor podkreśla również, że przedstawiciele owych grup społecznych korzystają z pamięci historycznej obowiązującej w ich społeczeństwie w sposób intencjonalny. Pamięć polityczna jest kształtowana przez elity władzy i popierane przez nią ugrupowania. W jej ramach może dojść do preparowania faktów historycznych w celu zmiany obowiązującej w danym społeczeństwie pamięci społecznej. Jako przykład można podać czasy stalinizmu, gdy w oficjalnej polityce Polskiej Republiki Ludowej zbrodnie katyńską przypisywano Niemcom, czy uwypuklanie w oficjalnym przekazie państwowym tych historycznych królów Polski, którzy pasowali do socjalistycznej ideologii (Kazimierza Wielkiego, budowniczego kraju i króla chłopów) przy jednoczesnym pomijaniu innych (z dynastii Jagiellończyków).

Opisane powyżej trzy rodzaje pamięci przeszłości występują jednocześnie. W społeczeństwach tradycyjnych ich kształtowanie było działaniem podejmowanym przez elity polityczne, społeczne, intelektualne i artystyczne. Wykorzystywano do tego takie środki jak oficjalne pisma, publikacje książkowe, pomniki, miejsca pamięci, święta, obchody rocznic związane ze znaczącymi wydarzeniami i osobami, muzea i wystawy. Natomiast w nowoczesnych społeczeństwach – państwach ważną rolę w procesie kształtowania pamięci przeszłości odgrywają również media elektroniczne. Są one powszechnie ogólnodostępne i dzięki ich pojemności można tworzyć ogromne magazyny danych z przeszłości, które następnie w stosunkowo łatwy sposób można wielokrotnie uaktywniać, powielać i przetwarzać. Stwarza to szanse dotarcia do wielkich rzesz odbiorców. Co więcej, dzięki łączeniu w jednym przekazie obrazu, dźwięku i ruchu, silnie oddziałują one na odbiorców, dzięki czemu ułatwiają im przeżywanie i przyswajanie przekazywanych treści. Tematyka historyczna jest coraz częściej poruszana w mediach elektronicznych, zwłaszcza gdy dotyczy społeczności lokalnych, regionu i grup mniejszościowych. Niektórzy badacze tak bardzo doceniają rolę elektronicznych mediów, iż prorokują zjawisko medializacji pamięci, czyli stan, w którym nowoczesne media będą głównym nośnikiem pamięci⁹⁵. Jednakże L. Dyczewski przekonuje, że w porządkowaniu

⁹³ L. Dyczewski, *Kultura w całościowym planie rozwoju*, Instytut Wydawniczy Pax Warszawa 2011, s. 138.

⁹⁴ T. Merta, *Pamięć i nadzieja* [w:] Robert Kostryko, Tomasz Merta, *Pamięć i odpowiedzialność*, Ośrodek Myśli Politycznej, Centrum Konserwatywne, Kraków-Wrocław 2000, s. 72.

⁹⁵ B. Korzeniowski, *Medializacja i mediatyzacja pamięci – nośniki pamięci i ich role w kształtowaniu pamięci przeszłości*, „Kultura Współczesna” 2007, nr 3, s. 5 – 23.

informacji na temat postaci, wydarzeń i wytworów kulturowych i ich interpretacji nadal kluczowa jest komunikacja bezpośrednia i treści przekazywane w systemie edukacji⁹⁶.

II.IV: Górnosłaska zbiorowa tożsamość etniczna i kulturowa w XX wieku

Na dziedzictwo kulturowe historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska składają się wysiłki jednostek należących do wielu narodów, grup etnicznych, stanów społecznych, środowisk, kultur i religii. Dominującą rolę w kształtowaniu XX-wiecznej specyfiki tego regionu wywarły przemiany cywilizacyjne rozpoczęte w II połowie XIX wieku. Gwałtowna industrializacja i urbanizacja górnosłaskiej ziemi spowodowała, że górnosłaska kultura rozwijała się wtedy pod wpływem innych sił, niż te, które kształtowały oblicze polskiego terytorium znajdującego się pod panowaniem trzech sąsiednich państw, Rosji, Austrii i Prus. Przejawem tego złożonego procesu jest trwanie w górnosłaskiej przestrzeni kulturowej etosu pracy, jako jednej z narracji dla niej charakterystycznej i odróżniającej ją od polskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej. Do procesów cywilizacyjnych kształtujących oblicze mieszkańców górnosłaskiej ziemi należy również rozwój oświaty i kultury, który przebiegał innym torem, niż analogiczne procesy na pozaborowych ziemiach polskich. Mniej więcej w II połowie XIX wieku na historyczno – geograficznym obszarze Górnego Śląska wprowadzono obowiązek kształcenia się na poziomie podstawowym i dozwolono na rozwój stowarzyszeń kulturalnych, takich jak związki zawodowe, czytelnie ludowe, organizacje sportowe czy amatorskie zespoły śpiewacze. Wojciech Świątkiewicz podaje, że w literaturze przedmiotu często charakteryzuje się swoistość kulturową Górnego Śląska poprzez wskazanie na policentryczność struktur i ośrodków życia społeczno-kulturowego, otwartość na wpływy zewnętrzne, tolerancję, wielonarodowość, religijność, więź z naturą, egalitaryzm społeczny, równość stanową i ważną rolę rodziny w życiu indywidualnym i społecznym⁹⁷. Tą skondensowaną i trafną charakterystykę warto moim zdaniem pogłębić o dane wskazujące na pograniczność i wielokulturowość górnosłaskiej tożsamości kulturowej. Zwłaszcza, że odwoływaniu się do niej towarzyszyło/towarzyszy kształtowanie polskiej, niemieckiej, czeskiej bądź śląskiej tożsamości narodowej Górnosłązaków⁹⁸.

Zmieniająca się przez wieki przynależność państwowa historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska spowodowała, że region ten, w interesujących nas latach 1910 - 2010 wykazuje cechy obszaru pogranicza kulturowego. Od XIV do XX wieku obszar ten poddany był rozmaitym wpływom politycznym (Czechy, Austria, Prusy, Niemcy, Polska, III Rzesza,

⁹⁶ L. Dyczewski, *Kultura w całościowym planie rozwoju*, Instytut Wydawniczy Pax Warszawa 2011, s. 145.

⁹⁷ W. Świątkiewicz, *Spory o symbole. Wielokulturowość Górnego Śląska*, [w:] Leon Dyczewski (red.) *Kultura grup mniejszościowych i marginalnych*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2005, s. 91.

⁹⁸ Terminu Górnosłązak używam w szerokim rozumieniu, tzn. określam nim rdzenną ludność historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska.

PRL) i religijnym (kultura protestancka i katolicka). Spostrzegł to i opisał już ks. Emil Szramek w swojej rozprawie wydanej w 1934 o tytule *Śląsk jako problem socjologiczny*, gdy zwracał uwagę na narożnikowy charakter tej dzielnicy, jej piastowskie pochodzenie i niejednorodność narodową mieszkańców śląskiej, zwłaszcza górnośląskiej ziemi. Odwołując się do literatury niemieckiej autor postawił tezę o trojakiej misji pełnionej przez historyczno - geograficzny obszar Górnego Śląska w dziejach Europy, która polega na służeniu „bądź to za pokojowego pośrednika, bądź to za pobożowisko, bądź to za nagrodę”⁹⁹. Omawiany region w latach 1910 – 2010 jest miejscem zderzania się wielu kultur: polskiej, niemieckiej, czeskiej, śląskiej, a także żydowskiej i romskiej. Znajduje to odzwierciedlenie w górnośląskiej tożsamości kulturowej. E. Szramek ową specyfikę kulturową przedstawił plastycznie symboliką zdrowej, silnej gruszy rosnącej na miedzy, w tym miejscu, w którym poprzez miedzę przebiega granica. Drzewo to jest zakorzenione po obu stronach miedzy. Rodzone przez nie dorodne owoce również opadają na obie jej strony. Według księdza Szramka tożsamość górnośląska związana jest z tożsamością polską i niemiecką, ale nie jest identyczna z żadną z tych opcji. Sam Górnoślązak jest człowiekiem pogranicza. „Zjawiskiem typowo granicznym są ludzie o chwiejnej równowadze narodowej, wiecznie niezdecydowani, istne trzciny, które pod powiewem lada wietrzyka przechylają się to w tę, to w ową stronę”¹⁰⁰. Aby budować i podtrzymywać polskość na Górnym Śląsku wydawano tytuły prasowe takie jak „Górnoślązak”, „Katolik”, „Kurier górnośląski” czy „Śpiewak Śląski”. Ponadto podejmowano działania edukacyjne, które Gustaw Morcinek opisał następująco: „Cieszyńskie Muzeum i katowickie Muzeum Śląskie zbierają skwapliwie i gromadzą u siebie najdrobniejszą rzecz śląską o wartości naukowej czy artystycznej, świadczącej niezbiecie o tem samym, co mówią odkrywane przez historyków akta i dokumenty śląskie: że ziemia ta była zawsze polską i że lud jej był zawsze polskim. Liczne stypendia i subwencje, ustanowione za inicjatywą ludzi, miłujących Śląsk szczerze umożliwiają kształcenie się śląskiej młodzieży w wyższych szkołach polskich; śląska nagroda literacka przyczynia się do rozkwitu rodzimej twórczości literackiej, a w sumie wszystkich ten wysiłek zmierza do tego, by Ślązak mógł całemu światu udowodnić, iż jest on członkiem wielkiego narodu polskiego i z chwilą, kiedy po tak długim czekaniu mógł nareszcie przyjść do głosu i kiedy nareszcie może ujawnić tkwiącą w sobie żywotność – potrafi przywieść do polski nie tylko swoją ziemię, lecz i nową kulturę duchową i materialną, mającą być składową częścią kultury polskiej”¹⁰¹. Obszernie przytoczona wypowiedź śląskiego pisarza i poety jest przykładem relacji charakterystycznej dla propolskich Górnoślązaków zamieszkających na składających się na województwo śląskiej części ziem historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska i

⁹⁹E. Szramek, *Śląsk jako problem socjologiczny*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk na Śląsku”, Katowice 1934, t. 4., s. 35.

¹⁰⁰ E. Szramek, *Śląsk jako problem socjologiczny*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk na Śląsku”, Katowice 1934, t. 4., s. 47.

¹⁰¹G. Morcinek, *Śląsk. Cuda Polski: piękno przyrody, pomniki pracy, zabytki dziejów*, s. 15-16.

Polaków z terenów II Rzeczypospolitej Polskiej w okresie Dwudziestolecia międzywojennego. Propolskie środowisko województwa śląskiego podkreślało, że śląska ziemia jest prastarą dzielnicą piastowską, która po wiekach powraca do Macierzy. Towarzyszyło temu uwypuklanie polskości tego regionu. Z drugiej strony akcentowano również, że charakterystyczna dla Górnego Śląska duchowa i materialna kultura powinny być traktowane jako prawomocne, pełnowartościowe elementy kultury polskiej. Zgodnie z ideą zawartą w książce Gustawa Morcinka Ślązak jest pełnoprawnym członkiem narodu polskiego i wnosi do charakterystycznej dla polskości intersubiektywnej przestrzeni kulturowej te treści, które świadczą o realizowanej przez niego etnicznej tożsamości. Autor docenia wagę treści składających się na polską tożsamość kulturową, ale jednocześnie dowartościowuje wszystko to, co składa się na górnośląską tożsamość etniczną. Jest to sytuacja charakterystyczna dla procesu integracji polskiej wspólnoty narodowej i górnośląskiej zbiorowości etnicznej.

Równolegle jednak pomiędzy autochtoniczną ludnością historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska a osiedlającą się na tym terenie przyjezdną ludnością, przybyszami bądź z państwa czeskiego, austrowęgierskiego, niemieckiego lub z polskiego (co wynikało ze zmieniającej się przynależności państwowej tego regionu na przestrzeni od XIII – XX wieku), panowały antagonistyczne stosunki o podłożu ekonomicznym. Spowodowało to ukształtowanie się i trwale zakotwiczenie w górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej narracji, wedle której Górnoślązak, mimo, że zamieszkuje tereny swojej ziemi, zawsze pełni na niej funkcje poddańcze, gdyż to przybysze zajmują decyzyjne, kierownicze stanowiska. Stąd podczas akcji plebiscytowej i powstań śląskich w latach 1920 – 1922 podnoszono również hasło: „Śląsk dla Ślązaków”. Ponadto ks. Emil Szramek zwracał uwagę, że „niektórzy „przybysze” skłonni są postrzec na Śląsk i jego narodowe dzieje jako na zupełnie niezapisaną kartę i niedoceniają wielkiego dorobku narodowo-kulturalnego miejscowej inteligencji i jej doniosłego udziału w ruchu odrodzeniowym Śląska”¹⁰². Poczucie dystansu wobec kolejno zmieniających się przybyszów, którzy zasilają struktury polityczne działające na śląskiej ziemi, są przedstawicielami władz państwowych aktualnie zarządzających Górnym Śląskiem bądź zajmują stanowiska kierownicze w instytucjach rozwijanego na tym obszarze przemysłu, stało się osiowym elementem górnośląskiej tożsamości. Ponadto realizacja tej zbiorowej tożsamości etnicznej wiąże się z dążeniem do zachowania struktur i więzi rodzinnych, języka i systemu wartości, który wynika ze specyfiki kulturowej regionu. Do wartości tych należą religijność, pracowitość a nawet kult pracy, solidność i oszczędność. Znajduje to odzwierciedlenie w symbolach charakterystycznych dla górnośląskiej przestrzeni kulturowej. Pierwszym z nich jest góra św. Anny, symbolizująca symbiozę katolicką Górnoślązaków, drugim trójkąt przemysłowy Tarnowskie Góry – Mysłowice – Gliwice, o których śląski kaznodzieja, ks. Kapica mówił w

¹⁰²E. Szramek, *Śląsk jako problem socjologiczny*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk na Śląsku”, Katowice 1934, t. 4., s. 60.

następujący sposób: „Ilekoć wieczorem widzę tę lunę z daleka – to bym mógł godzinami patrzeć i patrzeć. Patrzeć ze smutkiem; bo gdy się pytam, co się tam pali na niebie, to mi się nasuwa odpowiedź: tam się pali pot tysięcy robotników, tam się spala młodość, zdrowie, życie niezliczonych robotników. Patrzeć z radością i dumą; bo gdy widzę ten blask i pytam się, co się tam świeci na niebie, to mi się nasuwa odpowiedź: tam się świeci pracowitość ludu górnośląskiego, tak się świeci pobożność i wiara górnośląska na firmamencie narodów”¹⁰³. Pracowitość i pobożność zaliczył do wartości kulturowych charakterystycznych dla górnośląskiej tożsamości etnicznej również Gustaw Morcinek. Lud śląski, zdaniem autora, charakteryzuje się prostą, swoistą wiarą w Boga, którą nie lubi się chwalić, ani publicznie jej wystawiać, a nawet wyśmiewać zewnętrzną pobożność. Są jednak święta, takie jak dzień świętej Barbary, patronki górników, gdy Ślązacy wspólnotowo uczestniczą w nabożeństwach, paradach i biesiadują przy dźwiękach dętej orkiestry kopalnianej bądź ludowych przyśpiewkach wykonywanych przez amatorskie koła śpiewacze¹⁰⁴. Charakterystycznym rysem dokonanego przez Morcinka opisu ludności śląskiej jest podkreślanie jej udziału w czterech narodowo-wyzwoleńczych powstaniach śląskich, trzech na terenie Górnego Śląska, jednego w granicach Śląska Cieszyńskiego. Narracja odwołująca się do powstań śląskich i plebiscytu, jako sytuacji, w której konieczne było wybranie opcji łączącej górnośląskość z polskością bądź z niemieckością również stanowi o specyfice górnośląskiej przestrzeni kulturowej i budowanej w oparciu o nią zbiorowej tożsamości etnicznej. Inną narracją, charakterystyczną na górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej, jest ukazywanie samego historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska jako wartości autotelicznej. Przykładem jest fragment kończący książkę *Śląsk. Cuda Polski: piękno przyrody, pomniki pracy, zabytki dziejów*, w którym Gustaw Morcinek podaje następujący opis ziemi śląskiej: „Przedziwną ziemią jest Śląsk i przedziwny jest człowiek, co na niej mieszka. Z jednej strony zakrzepła polskość w archaicznej formie swych kościołów drewnianych, w staropolskiej mowie, w legendach, podaniach, pieśniach, tańcach i sztuce, wszystko owiane wspomnieniem minionych wieków, wrośnięte w ziemię do ostatka, nierozdzielne z nią i piękne jak piękna jest sama ziemia; z drugiej strony spiętrzony i zestokrotniony rytm pracy mięśni ludzkich i stalowych, potworne kotłowniska, spieniony gwar wytężonego życia, jego zawrotne, gorączkowe tempo, zawzięta walka o kęs czarnego, skąpego chleba, dymy, czeluście hut rzygających pożarami, przewłóczona ziemia do głębi, rozorana i jakby przez Boga zapomniana, dymiące hałdy i czarne zbiorowiska fabryk, kopalń, kominów i szarego pogłowia ludzkiego, rude koszarowe domy obok magnackich i książęcych pałaców, przeraźliwa nędza obok jaśniepańskich przepychów, szare i zimne żrenice, sękaty, spracowane dłonie i złote serca, do kanciastego kształtu kęsa rudy

¹⁰³ E. Szramek, *Śląsk jako problem socjologiczny*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk na Śląsku”, Katowice 1934, t. 4., s. 81.

¹⁰⁴ G. Morcinek, *Śląsk. Cuda Polski: piękno przyrody, pomniki pracy, zabytki dziejów*, s. 130 – 131.

żelaznej podobne i pyłem przyprószone; gdzieindziej znowu łagodne słoneczne wzgórza i doliny beskidzkie, uroczyska leśne, senna cisza i smutek opuszczonych, bezludnych dróg, jałowe piachy i grząskie mokradliska, soczysta zieleń łąk i mroczne wnętrza lasów ogromnych, i przestrzeń woniejąca słońcem, chlebem i rozkwitłymi lipami – to wszystko treść ziemi śląskiej i treść jej człowieka”¹⁰⁵. Z powyższej obszernej wypowiedzi możemy wnioskować, że w okresie Dwudziestolecia międzywojennego powszechne było utożsamianie języka, którym posługuje się autochtoniczna ludność historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska, włączonego do II Rzeczypospolitej Polskiej, z odmianą staropolszczyzny. Ponadto zwracano uwagę na nierówności społeczno – ekonomiczne panujące pomiędzy rdzenną ludnością tego regionu zamieszkującą ‘rude koszarowe domy’, a przybyszami pławiącymi się w jaśniepańskich przepychach. Gustaw Morcinek zalicza również do czynników budujących i podtrzymujących specyfikę górnosląskiej tożsamości etnicznej przemysłową infrastrukturę Górnego Śląska, która wyznacza styl życia Górnosłazaków. Powyższą charakterystykę należy uzupełnić o spostrzeżenie ks. Emila Szramka, wedle którego pomimo możliwości wyróżnienia typowo górnosląskich treści składających się na specyfikę kulturową tego obszaru i jego mieszkańców, górnosląska tożsamość etniczna w latach 30-tych XX wieku nie była jeszcze skonsolidowana. „Formalnie jest zbiorowa dusza śląska rozbita i rozpryskuje się w niezliczonych pismach i pisemkach o najróżniejszych tendencjach na wszystkie kolory tęczy. Jej konsolidacja należy do przyszłości. Tymczasem obok szarzyzny dnia z odwieczną troską o chleb jaśnieją żywe i niezgodne jeszcze kolory narodowe: polski, niemiecki i czeski – a pod gwieździstym niebem ideałów religijnych migocą kusząco światła kultury materialnej”¹⁰⁶. Realizacji bądź opowiedzeniu się za konkretną opcją narodową przez rdzennych mieszkańców historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska towarzyszyło kultywowanie symboli odnoszących obcujać z nimi jednostki do danego typu narodowości. Przykładowo proniemieckich Górnosłazaków charakteryzuje kult postaci Józefa Eichendorfa, a propolskich Górnosłazaków – narracja łącząca Górę św. Anny z miejscem, gdzie ich ziomkowie złożyli ofiarę ze swojego życia za powrót ziemi śląskiej do Polskiej Macierzy podczas III Powstania Śląskiego. Z kolei dla ruchu słazakowskiego, który ujawnił się już w czasach powstań śląskich i plebiscytów, charakterystyczne jest ukazywanie jako bohatera postaci Józefa Koźdonia i przeciwstawianie mu jako antybohatera Wojciecha Korfantego, którego obwiniano za podział historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska. Górnosląska intersubiektywna przestrzeń kulturowa jak i funkcjonująca w jej ramach pamięć historyczna obfitują w różnorodne treści, na które składają się jednoznaczne symbole odsyłające do polskości, niemieckości, czeskości bądź śląskości tego regionu, ale i różne interpretacje i oceny tych samych postaci, miejsc bądź

¹⁰⁵ G. Morcinek, *Śląsk. Cuda Polski: piękno przyrody, pomniki pracy, zabytki dziejów*, s. 179- 180.

¹⁰⁶ E. Szramek, *Śląsk jako problem socjologiczny*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk na Śląsku”, Katowice 1934, t. 4., s. 80.

wydarzeń. Przykładowo powstania śląskie, które odgrywają doniosłą rolę w polsko – śląskiej tradycji, w narracji charakterystycznej dla ruchu ślązakowskiego są określane jako „polsko-francuski zamach stanu”, który doprowadził do niekorzystnego dla integralności śląskiej krainy sztucznego podziału jej ziem pomiędzy II Rzeczpospolitą Polską a Republikę Weimarską¹⁰⁷. Inną będzie pamięć historyczna proniemieckich Górnoszlazaków, którzy wyemigrowali do Niemiec i imigrantów z centralnych bądź wschodnich (odzyskanych) ziemi polskich. Swoją własną narrację o przeszłości konstruuja również ci mieszkańcy śląskiej ziemi, którzy dopominali/dopominają się o podmiotowe traktowanie ich śląskości bądź o uznanie jej za wyznacznik wspólnoty narodowej. Dodatkowo specyfika każdej z narracji łączącej górnoszlazkość z daną opcją narodową jest wyznacza również przez treści charakterystyczne dla kultury państwa do którego w danym okresie obszar ten należał¹⁰⁸. W pamięci historycznej przymusowo wysiedlonych bądź z wyboru emigrujących do Niemiec Górnoszlazaków czasy niemieckiego panowania na śląskiej ziemi kojarzą się z obrazem idealnej administracji, wspaniałego porządku i dobrych stosunków międzyludzkich. Z kolei propolscy Górnoszlazacy rządy pruskie, a później niemiecki kojarzą z dyskryminacją, wyzyskiem i nadużywaniem prawa. Jednak w narracji tej możemy spotkać się z różnymi ocenami, interpretacjami działalności Wojciecha Korfatego – dla jednych „herosa”, dla drugich „zaprzańca”. Dla osiadłych na ziemi górnoszlazkiej w dwudziestoleciu międzywojennym przybyszów z innych części Polski charakterystyczna jest pozytywna konotacja postaci i działań wojewody Grażyńskiego. Pamięć historyczną osadników z czasów po II wojnie światowej charakteryzuje narracja negatywnie odnosząca się do materialnych śladów wpływów niemieckiej kultury na historyczno – geograficzny obszar Górnego Śląska przy jednoczesnym podkreślaniu heroiczności procesu odbudowy tego regionu ze zgliszczy i tworzenia na nim nowego polskiego życia. Z kolei w dyskursie podkreślającym konieczność podmiotowego traktowania ziemi śląskiej i jej rdzennych mieszkańców dominują treści wskazujące na przejawy dyskryminacji Górnoszlazaków¹⁰⁹. Proroczą i bardzo obrazową charakterystykę górnoszlazkiej przestrzeni kulturowej zawarł ks. Emil Szramek pod koniec swojej rozprawy: „Jak sztaby żelaza w ogniu kuźni, schodzą się na narożniku śląskim kończyny różnych tzw. totalności, zwłaszcza państwowych, narodowych i kulturowych, aby się tu zapalić i rozżarzyć a potem pod młotem historii nabrać na kowadło śląskiem nowej formy”¹¹⁰. Współcześni badacze podkreślają, że górnoszlazka kultura zakorzeniona jest w wielu narodowych tradycjach, dzięki czemu obfituje

¹⁰⁷ A. Faruga, *Czy Ślązacy są narodem? Przemilczana historia Górnego Śląska*, Radzionków 2004, s. 28 – 29.

¹⁰⁸ M. Czapliński, *Pamięć historyczna a tożsamość śląska* [w:] Janusz Janeczek, Marek S. Szczepański (red.) *Dynamika śląskiej tożsamości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006, s.60.

¹⁰⁹ M. Czapliński, *Pamięć historyczna a tożsamość śląska* [w:] Janusz Janeczek, Marek S. Szczepański (red.) *Dynamika śląskiej tożsamości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006, s.61.

¹¹⁰ E. Szramek, *Śląsk jako problem socjologiczny*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk na Śląsku”, Katowice 1934, t. 4., s. 88.

ona w wytwory składające się na kulturową mozaikę różnych wartości¹¹¹. W odniesieniu do polskich i niemieckich dwudziestowiecznych wpływów mających miejsce na obszarze Górnego Śląska zjawisko to trafnie ujęła Dorota Simonides: „Górnoślązak jako człowiek pogranicza, a przez wieki całe Górny Śląsk należał do terenu pogranicza, w zależności od wpływów kulturowych, wychowania patriotycznego w rodzinie, szkole i Kościele, jest albo Polakiem albo Niemcem, ale zawsze Górnoślązakiem. Ta pograniczna świadomość prowadzi niejednokrotnie do tego, iż może on mieć dwie tożsamości, niemal dwie dusze, a w każdym razie tkwił kiedyś mocno w dwóch kulturach i był dwujęzyczny”¹¹². Jednak odwołując się tylko do historii XX wieku po I wojnie światowej historyczno - geograficzny obszar Górnego Śląska podzielono i włączono do trzech państw: II Rzeczypospolitej Polskiej (część ziemi dzisiejszego województwa śląskiego), Republiki Weimarskiej (dzisiejsze województwo opolskie włącznie z Bytomiem) i Czechosłowacji (Śląsk Sudecki jako spadek po Austro-Węgrach i po powstaniu na Śląsku Cieszyńskim – część powiatu raciborskiego, kraik hulczyński i Zaolzie). Znalazło to odzwierciedlenie w różnorodności treści składających się na intersubiektywnie dostępną górnośląską przestrzeń kulturową. Zatem charakterystyka pogranicznej tożsamości górnośląskiej nie powinna ograniczać się tylko do wyróżnienia dwudziestowiecznych polskich i niemieckich procesów kulturotwórczych na obszarze historyczno – geograficznego Górnego Śląska. Zwłaszcza, że wydarzenia II wojny światowej również odcisnęły na niej swe piętno. Obszar ten podporządkowany był hitlerowskiemu Niemcom, co wiązało się z koniecznością dokonywania tragicznych wyborów przez Górnoślązaków, czego przykładem był przymus wpisywania się na Volkslisty. Zgodna z prawdą manifestacja swojej etnicznej i narodowej tożsamości mogła zakończyć się zesłaniem do jednego z nazistowskich obozów pracy bądź śmiercią. Tak było w przypadku odważnego zaimplementowania swojej tożsamości przez ks. Emila Szramka, który napisał: *Volkszugehörigkeit polnisch aber in und mit deutschen Kultur aufgewachsen*. W 1942 roku został on zamordowany w obozie w Dachau. Sądzę, że biografię ks. E. Szramka można odczytać jako tragiczny symbol górnośląskiej tożsamości – przestrzeni, w której występują wpływy polskie i niemieckie, ale jej nie wyczerpują. Wojciech Świątkiewicz¹¹³ zwraca uwagę, że sama odpowiedź ks. Szramka oddaje symboliczny sens ówczesnych warunków społeczno-kulturowych i cywilizacyjnych panujących wówczas na historyczno – geograficznym obszarze Górnego Śląska, gdzie spór o „Heimat” i „Vaterland” był jednocześnie sporem o identyfikacje narodowościowe, kulturę narodową i postawy wobec przynależności

¹¹¹ W. Świątkiewicz, *Tożsamości narodowe w górnośląskiej przestrzeni kulturowej* [w:] Oxana Kozlova, Agnieszka Kołodziej-Durnaś (red.) *Kulturowe różnicowanie narodowych, regionalnych i organizacyjnych tożsamości*, Wydawnictwo ECONOMICUS, Uniwersytet Szczeciński, Szczecin 2011, s. 76.

¹¹² D. Simonides, *Mit Ślązaka* [w:] Wojciech Wrzesiński (red.) *Polskie mity polityczne XIX i XX wieku*, Centrum Badań Śląskoznawczych i Bohemistycznych, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 1996, s. 175.

¹¹³ W. Świątkiewicz, *Spory o symbole. Wielokulturowość Górnego Śląska*, [w:] Leon Dyczewski (red.) *Kultura grup mniejszościowych i marginalnych*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2005, s. 92.

państwowej. W trakcie II wojny światowej niemieccy naziści, odwołując się do swojej rasistowskiej ideologii starali się uwypuklać „niemieckość” i „aryjskość” Górnoszlązaków ujmowanych jako ludzie pogranicza. Ponownie propagowano wtedy ideę z lat przedwojennych, wedle której autochtoniczna ludność zamieszkująca przyłączony do II Rzeczypospolitej Polskiej historyczno – geograficzny obszar Górnego Śląska to spolonizowani Ślązacy pochodzenia niemieckiego¹¹⁴. Na potrzeby III Rzeszy odwoływano się do separatystycznych źródeł ruchu koźdoniowskiego, ale kategorią Górnoszlązacy obejmowano całą ludność historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska, podkreślając, że pod względem historycznego pochodzenia, charakterystyki kulturowej i rasowej odrębności są oni jednolici, a różni ich tylko konfesja (w obszarze cieszyńskim – protestancka, na pozostałych ziemiach historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska – katolicka). Pomimo odwoływania się do ruchu koźdoniowskiego, naziści niemieccy, zarządzający od 1941 roku prowincją górnośląską, do której należały wszystkie ziemie historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska oprócz Opawszczyzny, prowadzili działania, których celem było wcielenie Górnoszlązaków do funkcjonującego w ramach III Rzeszy Niemieckiej nazistowskiego narodu niemieckiego.

Po II wojnie światowej w obszarze Polskiej Republiki Ludowej znalazły się oprócz ziem, które w okresie międzywojennym składały się na autonomiczne województwo śląskie również ziemie, które przed wojną należały do Republiki Weimarskiej jako Rejencja Opolska. Historyczno – geograficzny obszar Górnego Śląska znalazł się w granicach Polskiej Republiki Ludowej i Czechosłowacji. Górnoszląskość poddano procesom polonizacji i czechizacji w duchu socjalistycznej ideologii. W wymiarze publicznym spowodowało to spłylenie treści charakterystycznych dla górnośląskiej tożsamości etnicznej poprzez włączenie ich w oficjalne obchody państwowe, zaświadczone o socjalistycznej jedności danego państwa. Górnoszląskość obecna w sferze publicznej funkcjonowała jako przykład ludowej kolorystyki, która musiała być zgodna z ideologią realizowaną przez centralne władze Polskiej Republiki Ludowej bądź Czechosłowacji. W polityce władz komunistycznych tych państw obowiązywała zasada jedności narodowej. Odnosiła się ona do spraw światopoglądowych i politycznych. Poprzez jej realizację zapewniano władze partyjno-państwowe o szerokim poparciu społecznym. Formanie nie istniały problemy mniejszości narodowych bądź grup etnicznych. Wyciszono problem wysiedleń związanej z niemieckością autochtonicznej ludności historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska, które miały miejsce po II wojnie światowej na mocy ustaleń konferencji poczdamskiej 1945. W województwach utworzonych ze znajdujących się w Polskiej Republice Ludowej ziem historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska zakazano nauczania języka niemieckiego w szkołach jako drugiego języka. Piętnowano również

¹¹⁴ R. Kaczmarek, *Górny Śląsk podczas II wojny światowej. Między utopią niemieckiej wspólnoty narodowej a rzeczywistością okupacji na terenach wcielonych do Trzeciej Rzeszy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006, s. 163 – 206.

wśród uczniów prowadzenie rozmów po górnośląska (śląsku). Jako narzędzie oddziaływania wychowawczego komunistycznego państwa polskiego można również interpretować ruch migracji rzeszy ludności ze wschodnich terenów polskich, które po II wojnie światowej włączono do Związku Radzieckiego, do obu województw górnośląskich. Ponadto rozwinęty przemysłowo obszar tego regionu był do lat 80-tych miejscem migracji zarobkowych. Ludność napływowa nie rozumiała regionalnej tradycji kulturowej i specyfiki obyczajów związanych z typowymi dla tego regionu zawodami – pracy w górnictwie bądź hutnictwie. Powodowało to osłabianie tradycyjnych wartości wyznaczających specyfikę górnośląskiej, intersubiektywnej przestrzeni kulturowej. Zwłaszcza, że treści socjalistyczne były obce tradycyjnej kulturze rdzennej ludności śląskiej ziemi. W sferze prywatnej, w przestrzeni życia rodzinnego pielęgnowali oni swoją górnośląskość, z nadzieją czekając na zmianę ustroju państwa, która pozwoli na publiczne manifestowanie swojej etnicznej tożsamości. Były to tzw. „lata podwójne”. Świadczą o tym również wyniki badań opublikowanych przez Józefa Chałasińskiego w pierwszym numerze czasopisma „Kultura i Społeczeństwo” z 1964 roku. W styczniu 1962 „Tygodnik Kulturalny” i Polskie Radio ogłosiły konkurs „Jeden miesiąc z mojego życia”. W odpowiedzi nadesłano 1992 prace, wśród których były również pamiętniki nadesłane przez autochtoniczną i napływową ludność zamieszkującą obszar Górnego Śląska. Józef Chałasiński na ich podstawie zrekonstruował model górnośląskiej kultury domowej. Właściwe dla tej przestrzeni wartości to uczciwość, oszczędność, zaradność i orientacja na zdobycie tego typu wiedzy, która może służyć praktycznemu polepszeniu życia¹¹⁵. Zauważmy, że są to wartości zbliżone do tych, którymi górnośląski lud w dwudziestoleciu międzywojennym charakteryzowali ks. E. Szramek i pisarz G. Morcinek. Jednakże J. Chałasiński kończy swoje rozważania konkludując, że treści analizowanych przez niego dokumentów wskazują na „pogłębiający się związek coraz szerszych kręgów ludzi pracy z całością kultury narodowej”¹¹⁶ dodajmy zinterpretowanej zgodnie z socjalistyczną ideologią realizowaną przez Polską Republikę Ludową. W opisanych przez autora pamiętnikach Górnoślązaków ów związek był kreowany przede wszystkim przez lekturę prasy codziennej i tygodników. Treści analizowanych dokumentów pozwoliły J. Chałasińskiemu na wysuniecie hipotezy o tworzeniu się nowej formacji warstwowej – pracowników umysłowych, która wykazuje pewne cechy zbliżone do cech charakterystycznych dla inteligenckiej warstwy społecznej, ale odróżnia się od niej tendencją do udemokratycznienia¹¹⁷. W ramach realizowanej w czasach PRL’u górnośląskiej tożsamości zbiorowej mamy do czynienia z charakterystycznym dla przestrzeni prywatnej kultem etniczności, która świadczy o ciągłości kulturowej specyfiki tego obszaru wśród zamieszkującej go ludności, oraz z dokonującą się w sferze oficjalnej

¹¹⁵ J. Chałasiński, *Społeczno-kulturalny awans prowincji*, „Kultura i Społeczeństwo” nr 1, 1964, s. 28.

¹¹⁶ J. Chałasiński, *Społeczno-kulturalny awans prowincji*, „Kultura i Społeczeństwo” nr 1, 1964, s. 33.

¹¹⁷ J. Chałasiński, *Społeczno-kulturalny awans prowincji*, „Kultura i Społeczeństwo” nr 1., 1964, s. 28.

przestrzeni publicznej asymilacją stereotypowej, ludyczno – obrazkowej górnosławskości do socjalistycznego narodu polskiego.

W latach 70-tych w środowisku socjologiczne pojawiła się koncepcja kolonizacji wewnętrznej, która opisywała państwową politykę wobec Górnego Śląska. Była ona wieloaspektowa. W wymiarze społeczno-kulturowym wskazywała ona na antagonizm o podłożu ekonomicznym pomiędzy rodzimą ludnością tego regionu a przybyszami z innych części kraju. Podczas gdy Górnosławacy zamieszkiwali w substandardowych dzielnicach miejskich i pracowali w zakładach o przestarzałych warunkach procesu technologicznego, ludność napływowa otrzymywała mieszkania w nowowyprowadzonych blokach oraz pracę w nowopowstających zakładach. Teza ta w całej rozciągłości nie jest możliwa do zweryfikowania. Jednak za W. Świątkiewiczem¹¹⁸ można ją potraktować jako przejaw trwałości portretu socjologicznego historyczno - geograficznego obszaru Górnego Śląska jako regionu wyzyskiwanego przez ludność przyjeżdżną i jego rdzennej ludności jako grupy społecznej usytuowanej w dolnej warstwie społecznej. Przy czym należy mieć na względzie, że symboliczna narracja ukazująca Górnosławaków jako lud pokrzywdzony, a historyczno – geograficzny obszar Górnego Śląska jako wyzyskiwaną tylko przez przybyszów ziemię obiecaną, funkcjonuje w dwudziestowiecznej intersubiektywnej górnosławskiej przestrzeni kulturowej na zasadach mitu. Nie zmienia to jednak faktu, że jest ona charakterystyczną cechą górnosławskiej tożsamości kulturowej i budowanej w oparciu o nią śląskiej identyfikacji etnicznej bądź narodowej.

Po 1989 roku historyczno – geograficzny obszar Górnego Śląska poddano ogromnym zmianom związanym ze skutkami transformacji systemowej i z przemianami ogólnie cywilizacyjnymi takimi jak rewolucja naukowo-technologiczna i związane z nią przechodzenie w kierunku społeczeństwa informacyjnego, konsumpcyjnego oraz gospodarki usługowej. Marek S. Szczepański i Weronika Ślęzak-Tazbir¹¹⁹ zwracają uwagę, że usytuowanie górnosławskiej społeczności lokalnej i regionalnej w globalnym układzie spowodowane jest dwoma rodzajami czynników; zewnętrznymi i wewnętrznymi. Czynniki zewnętrzne związane są z postępem globalizacji, metropolizacji oraz procesem ujednolicenia społeczno-kulturowego. Natomiast do czynników wewnętrznych należy przywiązanie do regionu, otwartość na procesy globalizacji i kondycja tożsamości indywidualnej jego mieszkańców. Przy czym autorzy zaznaczają, że wymiary lokalny i globalny nie wykluczają się wzajemnie, ale to, co ważne jest w wymiarze lokalnym istotne jest również na poziomie globalnym. Zatem głębokie uwikłanie w proces

¹¹⁸ W. Świątkiewicz, *Spory o symbole. Wielokulturowość Górnego Śląska*, [w:] Leon Dyczewski (red.) *Kultura grup mniejszościowych i marginalnych*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2005, s. 92.

¹¹⁹ M.S. Szczepański, W. Ślęzak-Tazbir, *Kulisi naszych czasów. Między ciągłością i zmianą – metamorfozy tożsamości indywidualnych i zbiorowych* [w:] Lech M. Nijakowski (red) *Etniczność, pamięć, asymilacja. Wokół problemów zachowania tożsamości mniejszości narodowych i etnicznych w Polsce*, Wydawnictwo Sejmowe, Warszawa 2009, s. 29 - 30.

metropolizacji i globalizacji nie pociąga za sobą zaniku świadomości oraz tożsamości regionalnej bądź etnicznej, jak wieszczono na początku lat 90-tych XX wieku. Wśród autochtonicznych mieszkańców historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska znajdujemy zarówno takie jednostki, które posiadają kapitał kompetencyjny pozwalający im efektywne poruszanie się w zglobalizowanym świecie, jak i liczną grupę ofiar globalizacji, nieodnajdujących się w realiach współczesnego świata, dla których identyfikacja z przestrzenią kulturową charakterystyczną dla górnośląskiej tożsamości etnicznej stanowi swoistego rodzaju drogę ucieczki od tego co nieznane, niezrozumiane i obce.

Z powyższych rozważań wynika, że historyczno – geograficzny obszar Górnego Śląska jest regionem wpływu nie tylko dwóch, ale większej liczby różnych kultur narodowych, politycznych, i systemów państwowych. Należy dodać tu jeszcze wątek wskazujący na możliwość opowiedzenia się przez autochtoniczną ludność tego regionu za opcją śląską/górnośląską jako przestrzenią swojej narodowej tożsamości. Nie jest to tylko stosunkowo młoda kwestia, która za sprawą takich organizacji jak Związek Ludności Narodowości Niemieckiej czy Ruch Autonomii Śląska, ujawniła się w latach 90 – tych XX, dzięki przemianom polityczno – społecznym i kulturalnym, które zapoczątkowała w państwie polskim zmiana ustroju z totalitarnego na demokratyczny i gospodarki z socjalistycznej na kapitalistyczną w 1989 roku. Istnienie autochtonicznej ludności Górnego Śląska, dla której identyfikacja z własnym regionem, jego terytorium i kulturą, oraz z budowaną na tych przesłankach tożsamością kulturową była ważniejsza od narodowości wyznaczonej przynależnością państwową ujawniło się już w czasach III powstań śląskich i plebiscytu oraz I powstania na ziemi cieszyńskiej. W intersubiektywnej przestrzeni kulturowej Górnego Śląska pojawiły się wtedy wypowiedzi dopominające się o możliwość realizacji śląskości jako swojej narodowości¹²⁰. Jednakże w dwudziestoleciu międzywojennym opcje łączące górnośląskość z polskością, bądź z niemieckością okazały się silniejsze. Zwłaszcza, że sam udział w powstaniach śląskich i plebiscycie wiązały się nie tylko z opowiedzeniem się za jedną z tych dwóch opcji, ale często również z powiązaną nim migracją propolskich Górnoślązaków do województwa śląskiego, proniemieckich Górnoślązaków do rejencji opolskiej. Nie zmienia to jednak faktu, że do tradycji tego regionu należy również wątek budzącej się górnośląskiej podmiotowości w latach 1922 – 1939. Jednakże na strukturę narodowościową ludności zamieszkującej autonomiczne województwo śląskie, rejencję opolską i włączone do Czechosłowacji ziemie śląskie miały również wpływ migracje ludności z centralnych obszarów państw przynależności. Według Wojciecha Świątkiewicza¹²¹ spowodowało to, że funkcjonujące

¹²⁰ M. Czapliński, *Pamięć historyczna a tożsamość śląska* [w:] Janusz Janeczek, Marek, S Szczepański (red.) *Dynamika śląskiej tożsamości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006, s.62.

¹²¹ W. Świątkiewicz, *Tożsamości narodowe w górnośląskiej przestrzeni kulturowej* [w:] Oxana Kozlova, Agnieszka Kołodziej-Durnaś (red.) *Kulturowe zróżnicowanie narodowych, regionalnych i*

w świadomości społecznej Górnślązaków podziały na: „my” i „oni”, „swoi” i „obcy” przebiegały nie według kryterium narodowego, ale regionalnego tzn. ludzi dzielono na pochodzących stąd i na przyjezdnych z innych regionów państwa, w ramach którego aktualnie znajdowała się ziemia śląska. Ludność napływową nazywa się „gorolami” a autochtoniczną „hansami”. W mowie potocznej charakterystycznej dla mieszkańców Śląska Cieszyńskiego obowiązuje podział na „stela” i „niestale”, czyli tych, co są od zawsze stąd i tych, którzy tworzą zróżnicowaną kategorię osób należących do świata „obcych”. W narracji odnoszącej się do intersubiektywnie dostępnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej funkcjonują również kategorie pośrednie opisujące mieszkańców historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska. „Pnioki” to ci, którzy od zawsze tu są, „ptoki” to aktualni imigranci, którzy przybyli do tego regionu w nadziei na znalezienie tu pracy, z kolei „krzoki” to jednostki przyjezdne, które z jednej strony noszą piętno „nowych”, z drugiej są już wrośnięci w górnośląską specyfikę, gdyż założyli tu rodziny i na tyle poznali obyczaje tutejszej ludności, że potrafią je naśladować. Sądzę, że obowiązywanie owych kategorii w narracji charakterystycznej dla górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej z jednej strony świadczy o trwającym przynajmniej na przestrzeni XX – wieku sporze o granice akceptacji kulturowej różnorodności i prawo do zachowania własnej tradycji przez Górnślązaków. Z drugiej świadczą one o utrzymującym się stanie doświadczenia przez Górnślązaków narzuconej przez aktualne państwo przynależności kultury jako rzeczywistości dominującej ale obcej.

Obserwowane współcześnie zróżnicowane fakty historyczne, polityczne i społeczno-kulturowe zachodzące na historyczno – geograficznym obszarze Górnego Śląska z jednej strony eksponują śląską tożsamość, z drugiej włączone są w proces globalizacji i unifikacji kulturowej w wymiarze europejskim. Jednak dla jednostek identyfikujących się z górnośląską intersubiektywną przestrzenią kulturową charakterystyczny jest konserwatywny stosunek do własnego dziedzictwa kulturowego. Teresa Smolińska¹²² zwraca uwagę, że mówiąc o współczesnej tożsamości górnośląskiej należy eksponować mentalnościowe cechy tej grupy etnicznej i charakterystyczny dla niej system wartości, gdyż ludność ta w zróżnicowany sposób manifestuje własne dziedzictwo kulturowe, poczynając od sposobu, w jaki funkcjonują ich domowe zacisza, podwórka, parafie, miejscowości, poprzez działalność w nowopowstałych stowarzyszeniach takich jak Konserwatorium im. J. Einchendorffa, Związek Górnośląski, Ruch Autonomii Śląska, Związek Ludności Narodowości Śląskiej, które modelują pełną emocji dyskusję o narodowości śląskiej, a na festynach, dożynkach i zjazdach mieszkańców kończąc.

organizacyjnych tożsamości, Wydawnictwo ECONOMICUS, Uniwersytet Szczeciński, Szczecin 2011, s. 83.

¹²² T. Smolińska, *W poszukiwaniu symboliki śląskiej tożsamości* [w:] Janusz Janeczek, Marek S. Szczepański (red.) *Dynamika śląskiej tożsamości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006, s. 117.

Powołując się na wyniki spisów powszechnych przeprowadzanych w 2002¹²³ (173,2 tys. osób zadeklarowało narodowość śląską) i 2011¹²⁴ (łącznie z możliwością określenia swojej pierwszej bądź drugiej tożsamości jako śląskiej skorzystało 809 tys. obywateli państwa polskiego) warto za T. Smolińską refleksję na temat górnośląskiej tożsamości etnicznej bądź narodowej uporządkować według form kultury dominujących na historyczno – geograficznym obszarze Górnego Śląska. Czytelnych symboli śląskiej/górnośląskiej tożsamości można poszukiwać w sferze zachowanych tradycyjnych zwyczajów i obrzędów oraz w gatunkach folklorystycznych i nawiązujących do nich stylizowanych formach wypowiedzi artystycznej (tzw. folkloryzmy). Współczesną specyfikę górnośląskiej, intersubiektywnej przestrzeni kulturowej wyznaczają również elementy zapożyczone z kultury niemieckiej, ale uznane przez Górnoślązaków za własne, takie jak oktoberfesty, jarmarki okołobożonarodzeniowe, polterabendy – trzaskanie porcelany w przedweselny wieczór przez pannę młodą, bądź tyty ze słodyczkami dla uczniów pierwszych klas szkoły podstawowej, przynoszone w dzień rozpoczęcia nauki.

Górnośląski folklor tradycyjny, kultywowany przez wiejską i robotniczą ludność tego regionu, to historyczna kategoria kultury ludowej, która wykazuje wyraźne tendencje zanikowe. Jednak przykładem żywotności górnośląskiego folkloru są realizowane stale zwyczaje i obrzędy, o których wiedza jest dziedziczona przez kolejne pokolenia Górnoślązaków. Ponadto wśród ludności autochtonicznej, zamieszkującej ziemię historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska funkcjonuje spontaniczna aktywność twórcza charakterystyczna dla wybranych grup społecznych np. młodzieży, robotników, górników, którą można określić mianem współczesnego folkloru. Jako przykład może posłużyć twórczość artystyczna wykonywana na różnego rodzaju uroczystościach okolicznościowych potocznie określana jako śląskie szlagiery, śląska gala biesiadna bądź śląskie granie przy biesiadnym stole. Ciekawym przykładem tego typu działalność jest również śląski rap. Innym sposobem obecności tradycyjnej górnośląskości w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej jest folklorizm, czyli stylizowane nawiązywanie do ludowej tradycji tego regionu w różnych formach artystycznej wypowiedzi. Działające na historyczno- geograficznym obszarze Górnego Śląska zwłaszcza amatorskie, ale również profesjonalne grupy taneczne, wokalne, muzyczne, obrzędowe i kabaretowe poprzez wystawianie stylizowanego folkloru górnośląskiego/śląskiego przyczyniają się do pielęgnacji dziedziczonego po przodkach dorobku kulturowego. Wiele przeglądów amatorskiego ruchu artystycznego weszło na stałe do kalendarza dzisiejszych województw opolskiego i śląskiego. Według Teresy Smolińskiej Górny Śląsk „zdaje się wyróżniać w skali kraju nie tylko ilością,

¹²³ http://www.stat.gov.pl/cps/rde/xbcr/gus/raport_z_wynikow_nsp_ludnosci_i_mieszkan_2002.pdf, (01.08.2012.) s. 39 - 40.

¹²⁴ Wyniki Narodowego Spisu Powszechnego Ludności i Mieszkań 2011, Podstawowe informacje o sytuacji demograficzno-społecznej ludności Polski oraz zasobach mieszkaniowych, http://www.stat.gov.pl/cps/rde/xbcr/gus/lu_nps2011_wyniki_nsp2011_22032012.pdf, 01.08.2012. s. 39 – 40.

ale i jakością zróżnicowanych przeglądów muzycznych, teatralnych i folklorystycznych. Wśród wielu funkcji, które pełnią tego typu przeglądy, zdają się dominować trzy podstawowe: ludyczna, poznawcza i integracyjna¹²⁵. Organizowanie lokalnych i regionalnych festiwali, na których zespoły śpiewacze, muzyczne i taneczne prezentują górnośląskie tradycje z jednej strony stwarza okazje do prezentacji i wspólnego przeżywania przez wykonawców i odbiorców treści charakterystycznych dla tożsamości kulturowej tego regionu, z drugiej strony wydarzenia te również wyznaczają specyfikę współczesnej intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej.

Kolejną narracją charakterystyczną dla górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej, w oparciu o którą w interesujących nas latach 1910 – 2010 budowano bądź podtrzymywano tożsamość kulturową autochtonicznej ludności tego regionu jest śląski etos pracy. Za Urszulą Swadźbą¹²⁶ definiuję go jako całokształt wartości i norm oraz działań i zachowań odnoszących się do wykonywanej przez Ślązaków pracy zawodowej i pozazawodowej, którego atrybutami są: pracowitość, solidność, sumienność, uczciwość, dyscyplina, posłuszeństwo, szacunek dla przełożonych oraz dobra organizacja. Cechy te genetycznie związane są z wykonywaniem zawodów robotniczych w przemyśle, zwłaszcza w górnictwie i hutnictwie przez autochtoniczną ludność zamieszkującą historyczno – geograficzny obszar Górnego Śląska. Dla śląskiego etosu pracy charakterystyczne jest powiązanie pracy ze sferą rodzinną i religijną. Jego realizacja poprzez kolejne pokolenia Górnoślązaków przyczyniła się do wykształcenia specyficznego typu osobowości społecznej. Charakterystyczny dla górnośląskiej przestrzeni kulturowej etos pracy zaczął się kształtować w drugiej połowie XIX wieku, wtedy gdy w obszarze tym miał miejsce intensywny proces industrializacji¹²⁷. Z procesem tym związana była migracja ludności niemieckiej na nowopowstający teren przemysłowy, która zasilala wyższej rangi stanowiska kierownicze tworzonych wtedy zakładów przemysłowych. Do powstających hut i kopalń potrzebowano robotników o specjalnym typie osobowości, odznaczającej się rzetelnością, solidnością i dobrą organizacją. Na stanowiska robotnicze rekrutowano autochtoniczną ludność historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska o pochodzeniu chłopskim. Jednak, aby utrzymać posadę w zakładzie przemysłowym, ślascy robotnicy musieli podporządkować się niemieckiej dyscyplinie pracy, na której kształt miała wpływ niemiecka protestancka etyka pracy. Jako podaje Stanisław Michalkiewicz¹²⁸ na

¹²⁵ T. Smolińska, *W poszukiwaniu symboliki śląskiej tożsamości* [w:] Janusz Janeczek, Marek S. Szczepański (red.) *Dynamika śląskiej tożsamości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006, s. 122.

¹²⁶ U. Swadźba, *Etos pracy na Górnym Śląsku. Tradycja, współczesne oblicze i zmiany*, „Studia Socjologiczne” nr 4, 2009, s. 169.

¹²⁷ U. Swadźba, *Śląski etos pracy. Studium socjologiczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001, s. 62.

¹²⁸ S. Michalkiewicz, *Przemysł i robotnicy na Śląsku*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 1984, cyt. za U. Swadźbą, *Etos pracy na Górnym Śląsku. Tradycja, współczesne oblicze i zmiany*, „Studia Socjologiczne” nr 4, 2009, s. 170.

początku XX wieku więcej niż 70% ludności zamieszkującej śląską ziemię stanowili robotnicy. Oznacza to, że proces wdrożenia Górnolazaków do fizycznej, ciężkiej, niebezpiecznej pracy w kopalniach i hutach przebiegł pomyślnie. Wiąże się z tym przyswojenie przez robotników, w trakcie ich wtórnej socjalizacji, od uogólnionego innego, jakim był zakład pracy, charakterystycznego dla tego typu zawodów etosu. Przyczyniło się do tego również nauczanie katolickich i protestanckich kaznodziei. Śląski etos pracy uległ umocnieniu w okresie między I a II wojną światową. Na włączony do Czechosłowacji, Polski i Republiki Weimarskiej historyczno – geograficzny obszar Górnego Śląska napływała wtedy ludność z innych regionów tych państw przynależności, która obejmowała wyższe stanowiska urzędnicze bądź zasilala stanowiska zarządzające, dyrektorskie. Charakteryzował ją negatywny stosunek do fizycznej pracy. Z związku z tym ciężka, niebezpieczna praca w kopalniach i hutach, do której efektywnego i w miarę bezpiecznego wykonywania konieczna jest realizacja specyficznego etosu, w charakterystycznej dla okresu międzywojennego intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej funkcjonowała jako atrybut autochtonicznej ludności tego regionu. Z jednej strony jak podaje U. Swadźba¹²⁹ miała wtedy miejsce deprecjacja Górnolazaków, która spowodowała, że zamknęli się Oni we własnej grupie etnicznej, skoncentrowanej wokół naczelnej wartości – pracy i związanych z nią kwalifikacji zawodowych. Z drugiej strony owa ciężka, niebezpieczna, fizyczna praca wykonywana przez Górnolazaków, była dla nich powodem do dumy i osią wokół której budowali oni poczucie swojej wartości. Józef Chałasiński, który przeprowadzał badania wśród mieszkańców osady fabrycznej Kopalnia (dzisiejsze Murcki, południowa dzielnica Katowic) w rozprawie opisującej wyniki tych badań pisał: „Nie znam innej dzielnicy polskiej, w której pracowitość byłaby tak wysoko cenioną cnotą społeczną. Dla Ślązaków stała się ona punktem honoru i drogą kompensacji wielowiekowego upośledzenia społecznego. Jeśli chodzi o ludność naszej osady, to nie tylko nie ma wśród niej najmniejszej niechęci do samej kopalni, jako warsztatu pracy, lecz przeciwnie, jest ona naprawdę przedmiotem dumy miejscowości. Są do niej po prostu przywiązani. Górnolazak czuje się robotnikiem, ale robotnikiem nie byle jakim: pierwszej klasy”¹³⁰. Ponadto zamknięcie śląskiego rynku pracy w 1926 roku, wielki kryzys gospodarczy lat 30-tych, wysoka stopa bezrobocia w województwie śląskim przyłączonym do II Rzeczypospolitej Polskiej przyczyniły się do upowszechnienia się praktyki przekazywania stanowiska pracy i związanego z nią etosu w ramach rodziny bądź społeczności lokalnej. Przy czym w ówczesnych górnośląskich rodzinach to chłopców socjalizowano do pracy w kopalni bądź hucie. Dziewczynki wychowywano na gospodynie domowe. Do upowszechnienia śląskiego etosu pracy, jako narracji charakterystycznej dla intersubiektywnej górnośląskiej

¹²⁹U. Swadźba, *Etos pracy na Górnym Śląsku. Tradycja, współczesne oblicze i zmiany*, „Studia Socjologiczne” nr 4, 2009, s. 170.

¹³⁰J. Chałasiński, *Antagonizm polsko-niemiecki w osadzie fabrycznej „Kopalnia” na Górnym Śląsku. Studium socjologiczne*, Dom Książki Polskiej, Warszawa 1935, s. 100.

przestrzeni kulturowej przyczyniła się również działalność pisarska takich osób jak Gustaw Morcinek i Zofia Kossak-Szucka. Oboje, w odpowiedni dla siebie sposób mitologizowali śląski etos pracy, a górników przedstawiali jako jego symbol. Z kolei na historyczno – geograficznym obszarze Górnego Śląska, który po zakończeniu II wojnie światowej znalazł się w granicach Polskiej Republiki Ludowej i Czechosłowacji miał miejsce proces dualizacji śląskiego etosu pracy. Oficjalnie propagowany przez władze śląski etos pracy łączony był z zaangażowaniem partyjnym i społecznym ale pozbawiony konotacji religijnych. Natomiast praktycznie realizowany w grupie rodzinnej przez Górnoszlązaków etos pracy był silnie zaangażowany w życie religijne. W sferze prywatnej miała zatem miejsce kultywacja etosu pracy odziedziczonego po przodkach, wypracowanego w okresie międzywojennym. Praca w kopalniach i hutach umiejscowionych na historyczno – geograficznym obszarze Górnego Śląska nie sprzyjała realizacji śląskiego etosu pracy, pomimo, iż zaświadczała o tym propaganda. Spowodowane to było wieloma czynnikami. W ideologii PRL'u i socjalistycznej Czechosłowacji liczyły się plany i wskaźniki, a nie realne możliwości osiągnięcia produkcji w określonych warunkach. Zapotrzebowanie na węgiel i stal było ogromne, więc dowartościowywano śląskich robotników i ich pracę, ale towarzyszyło temu przerost zatrudnienia i marnotrawstwo maszyn, urządzeń i materiałów. Takie wartości jak pracowitość, solidność, uczciwość i dobra organizacja pracy nie były realizowane. Ponadto w hutach i kopalniach zatrudniano wtedy również ludność napływową z innych terenów państwa przynależności historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska, której obcy był śląski etos pracy. Powodowało to z jednej strony fluktuację załóg pracowniczych, z drugiej zacieranie się śląskiego etosu pracy. Ponieważ wśród mieszkańców historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska, tak samo jako na innych terytoriach państw przynależności rozpowszechniała się postawa, której ilustracją było powiedzenie „Czy się stoi, czy się leży, tysiąc złotych się należy”, praca przedstawiała funkcjonować jako wartość autoteliczna, której wykonywanie jest podstawą poczucia dumy i swojej wysokiej samooceny. Z kolei mające miejsce po 1989 roku okres transformacji systemowej, który unaoczniał słabe strony polskiej gospodarki, zwłaszcza przerost zatrudnienia w różnych sektorach przemysłu, oraz spadek popytu na węgiel pociągnęły za sobą likwidację nierentownych kopalń i redukcję miejsc pracy. Spowodowało to drastyczny wzrost stopy bezrobocia wśród rdzennych i napływowych mieszkańców historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska. Przyczyniło się to do powrotu narracji ujmującej pracę jako wartość. Przy czym w ramach współczesnej intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej praca zawodowa jest domeną zarówno mężczyzn jak i kobiet. Miejsce pracy nie jest już utożsamiane wyłącznie z kopalnią bądź hutą, co spowodowane jest ze wzrostem ilości osób z wykształceniem wyższym, wśród ludności zamieszkującej historyczno – geograficzny obszar Górnego Śląska i z procesem przekształcania gospodarki tego regionu z przemysłowej na usługową. Ponadto praca przestała być łączona ze sferą sacrum, co spowodowało

rozpowszechnienie postawy, wedle której jest ona jedną z kilku istotnych aktywności życiowych człowieka. Wykonywana praca użyteczna łączona jest z zarabianiem pieniędzy. Zatem nie funkcjonuje ona jako wartość autoteliczna, ale jako wartość instrumentalna. Oprócz niej ważną rolę w życiu współczesnych Górnolązaków pełnią samorealizacja i kreatywne spędzanie czasu wolnego¹³¹.

W rozdziale tym zaprezentowałam wybrane koncepcje zbiorowej tożsamości narodowej i etnicznej, szczególnie akcentując przestrzeń polskiej tożsamości kulturowej i górnośląskiej tożsamości regionalnej. Ukazanie wartości charakterystycznych dla polskość było konieczne, aby w ich ramach osadzić postać Stanisława Moniuszki i jego twórczość – wytwór kulturowy, z którym obcowanie odnosi jednostki do przestrzeni charakterystycznej dla polskiej tożsamości narodowej. Z kolei zaprezentowanie wartości i narracji charakterystycznych dla górnośląskiej tożsamości kulturowej służy temu, aby podczas analizy zebranego dla potrzeb tej pracy materiału badawczego móc rozpoznać, czy Stanisław Moniuszko i jego dzieła funkcjonują w ramach górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej jako przejaw obcej kultury dominującej (polskiej), czy jako element górnośląskości.

¹³¹ U. Swadźba, *Etos pracy na Górnym Śląsku. Tradycja, współczesne oblicze i zmiany*, „Studia Socjologiczne” nr 4, 2009, s. 178.

Rozdział III: Symbole, mity i stereotypy narodowe jako czynniki kształtujące tożsamość polskiej grupy narodowej i zbiorową tożsamość etniczną Górnolązaków.

Opis procesu kształtowania polskiej tożsamości kulturowej wśród Polaków zamieszkujących zaborowe ziemie Rzeczypospolitej obojga Narodów i wśród autochtonicznych mieszkańców historyczno–geograficznego obszaru Górnego Śląska na podstawie analizy sposobu obecności w XIX wiekowej polskiej i XX wiekowej górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej treści odnoszących się do postaci Stanisława Moniuszki i jego poszczególnych utworów wymaga wcześniejszego opisu mechanizmów za pomocą których na przestrzeni dziejów ustala się treść takich sfer rzeczywistości społecznej jak polskość i górnośląskość. Do najbardziej efektywnych technik, których wykorzystywanie ma na celu uczynienie mas świadomymi ich przynależności do zjednoczonego narodu F. Znaniecki zaliczył: *„kult bohaterów, mity o wspólnym pochodzeniu i jedności rasowej, przywiązywanie do kraju ojczystego jako kolektywnej własności grupy oraz wezwanie do zjednoczenia sił w obronie przed wspólnym wrogiem”*¹³². Sądzę, że ustalenia twórcy polskiej socjologii humanistycznej można również odnieść do dokumentów świadczących o udziale sztuki muzycznej w procesie budowania/ kształtowania polskiej tożsamości kulturowej wśród jednostek należących do polskiej wspólnoty narodowej i/ bądź górnośląskiej grupy etnicznej.

Kult bohatera jest istotny dla integracji zbiorowości oraz utrwalenia jej solidarności, ponieważ bohater uosabia te wartości, które dla członków danej grupy społecznej są najważniejsze. Bohaterami mogą być postacie mityczne, bądź realnie żyjące jednostki, onegdaj lub obecnie, które zostały przez swych zwolenników świadomie wyidealizowane. Jednostka może pozostać bohaterem tak długo, jak długo grupa społeczna podtrzymuje jej kult. Przy czym łatwiej jest wyidealizować osobę zmarłą, niż żyjącą, co powoduje, że zazwyczaj pełny rozwój kultu ma miejsce dopiero po śmierci danej jednostki. Znaniecki wymienia cztery typy bohaterów, których czczenie przez członków społeczności o kulturze narodowej może przyczynić się do integracji tej grupy: legendarnych bohaterów ludowych, którzy są sławnymi postaciami powieści literackich, bohaterów religijnych – świętych – których kult organizowany był przez Kościół, królów i wojowników, czczonych z inicjatywy grup politycznych oraz genialnych twórców, którzy są przykładem czysto kulturowego typ bohatera¹³³. Sądzę, że specyficznym typem genialnego twórcy, którego kult może pobudzać i podtrzymywać proces budowania tożsamości narodowej jest narodowy twórca w muzyce. Przy czym F. Znaniecki podkreślał, że heroizacja genialnych twórców działających w różnych dziedzinach kultury jest

¹³² F. Znaniecki, *Współczesne narody*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 124.

¹³³ F. Znaniecki, *Współczesne narody*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 125.

procesem wolniejszym, w porównaniu z heroizacją pozostałych typów bohaterów, gdyż do uznania przez masy ich znaczenia potrzebne jest odpowiednie wykształcenie młodego pokolenia i na tyle szerokie rozpowszechnienie za sprawą zabiegów propagandowych charakterystycznych obrazów ich postaci, aby w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej funkcjonowały one jako symbole narodowe.

Historia obfituje w sytuacje, gdy pewne światło grupy obywateli potrafiły sprawić, że masy utożsamiały się z konkretnymi twórcami narodowymi, uznawały ich wielkość, mimo, że nie w pełni rozumiały znaczenie ich działalności. Takiemu stanowi rzeczy przysłużyły się działania na rzecz budowy pomników narodowych twórców w kulturze, publiczne ceremonie propagujące ich osobę i twórczość, czy pielgrzymki do miejsc ich zamieszkania, pracy oraz grobów. Przykładowo bohaterami kultury narodowej dla narodu włoskiego są Dante, Michała Anioła, Rafael, dla narodu brytyjskiego - Szekspira, Wergiliusza, dla narodu niemieckiego - Goethego i Wagnera a Kopernika, Mickiewicza i Chopina dla narodu polskiego. F. Znaniecki nie wymienił w tym miejscu Stanisława Moniuszki, mimo, że we wcześniejszych fragmentach rozprawy *Współczesne narody* wymieniał tę postać jako przykład narodowego twórcy w muzyce. Być może jest to spowodowane tym, że proces mitologizacji Stanisława Moniuszki na bohatera polskiej kultury narodowej rozpoczął się później niż heroizacja Fryderyka Chopina czy Adama Mickiewicza, ze względu na ich wcześniejsze, w sensie chronologicznym, lata działalności kulturotwórczej. Ponadto sądzę, że przykłady „bohaterów polskiej kultury narodowej” zostały przez autora podane w sposób wyliczający, otwarty na uzupełnienia. Zwłaszcza, że uznawał on możliwości badania współczesnych mu procesów heroizacji poszczególnych jednostek¹³⁴. Kreowany, podtrzymywany i rozpowszechniany wśród mas kult bohaterów narodowych służy rozpowszechnianiu świadomości i solidarności grupowej wśród jednostek należących do danej wspólnoty narodowej. Dzieje się tak dlatego, że postacie jednostek, które proces heroizacji bądź mitologizacji uczynił „bohaterami kultury narodowej” funkcjonują w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej charakterystycznej dla danej wspólnoty narodowej bądź zbiorowości etnicznej jako symbole odnoszące obcujące z nimi jednostki do ich narodowej lub etnicznej tożsamości zbiorowej.

III.I: Symbole, mity i stereotypy narodowe jako czynniki kształtujące zbiorową tożsamość kulturową

W potocznym ujęciu symbol jest małoistotnym elementem społecznego świata, z którym obcowanie odsyła jednostki do bardziej realnej rzeczywistości. Przykładem tego typu myślenia są wypowiedzi wskazujące na „tylko symboliczny” wymiar jakichś wydarzeń, w przeciwieństwie do realnego świata. Z drugiej strony zastanawiająca jest powszechność

¹³⁴ F. Znaniecki, *Współczesne narody*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 129.

powoływania się na symboliczny sens konkretnych przedsięwzięć właściwa nie tylko dla potocznego ich odbioru ale i dla kreślonej wokół nich naukowej interpretacji. „*Oczywistym miejscem przejawiania się symboli są święta narodowe, z ich całą oprawą, narodowymi flagami, godłami, hymnami, ważnymi datami, mundurami i rytualnymi formułami przemówień [...] Symbol nie jest wtedy jakimś dodatkiem do rzeczywistości, ale to rzeczywistość objawia się nam przez symbole*”¹³⁵. Warto w tym miejscu przypomnieć zaproponowaną przez Clifforda Geertza¹³⁶ semiotyczną koncepcję kultury, wedle której kultura to utkane przez człowieka sieci znaczeń, a jej analiza to nauka interpretatywna. Kultura konstytuuje rzeczywistość poprzez nadawanie jej sensu. Symbole reprezentują rzeczywistość, gdyż konotują pewne idee, denotują pewne zjawiska. Związek pomiędzy znaczeniem a rzeczywistością ma charakter arbitralny. Twórcą symboli jest człowiek, a nadawanie rzeczywistości znaczeń odbywa się dzięki praktyce społecznej. Analiza symboli polega na deszyfracji a nie na odkrywaniu prawidłowości jak to ma miejsce w naukach przyrodniczych. C. Geertz pisał, że: „*Symbole wyrażają klimat świata i kształtują go. Kształtują świat przez formowanie w wyznawcach znamiennych dyspozycji (dążeń, zdolności, możliwości, właściwości, skłonności, umiejętności, nawyków), które nadają swoiste piętno wszystkim ich działaniom i doświadczeniom*”¹³⁷. Symbole są przedstawieniami pojęć, idei, postaw, sądów, wierzeń społeczności, w której obowiązują/bądź obowiązywały. Procesy takie jak konstruowanie, trwanie i zanik poszczególnych symboli należy określić jako działania kulturowe, społeczne, które są intersubiektywnie dostępne. Przykładem dziedziny kultury obfitującej w symbolikę jest kultura narodowa. W polskiej kulturze powszechne jest symboliczne przedstawianie narodu jako rodziny, matki czy matki z dziećmi. Takim wizerunkom narodu często towarzyszy określanie jednostek do niego należących jako synów, na których spoczywa obowiązek obronny grupy narodowej. Jak słusznie zwraca uwagę Ivan Clovic „*kiedy wspólnota narodowa i jej ziemie wcielone są w postaci matki, siostry czy ukochanej, problem integralności granic staje się maksymalnie traumatyczny i przeradza się w obronę czci matki i honoru swoich kobiet*”¹³⁸. Zarówno w potocznym myśleniu, w kulturze popularnej jak i w kulturze narodowej naród traktuje się jako grupę wywodzącą się ze wspólnego mitycznego przodka, co wskazuje, na powszechne stosowanie symbolicznych określeń narodu jako rodziny. Jednakże w dobie kultury masowej, gdy zasada wspólnego mianownika gwarantuje przystępność treści kulturowych dla różnych kategorii odbiorców

¹³⁵ W. J. Burszta, K. Jaskułowski, *Mity, symbole i bohaterowie narodowi z perspektywy antropologicznej* [w:] Juliane Haubold-Stolle, Bernard Linek (red.) *Górny Śląsk wyobrażony: wokół mitów, symboli i bohaterów dyskursów narodowych*, Opole 2005 Marburg, s.19.

¹³⁶ C. Geertz, *Opis gęsty – w stronę interpretatywnej teorii kultury* (S. Sikora przeł.) [w:] Marian Kempny, Ewa Nowicka (red.) *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2003, s. 36

¹³⁷ C. Geertz, *Religia jako system kulturowy* (Dorota Lachowska przeł.) [w:] Edmund Mokrzycki (red.) *Racjonalność i styl myślenia*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1992, s. 508 – 509.

¹³⁸ I. Clovic, *Polityka symboli. Eseje o antropologii politycznej* (Magdalena Petryńska przeł.), Wydawnictwo Universitas, Kraków 2001, s. 43 – 44.

narodowe symbole są zestandaryzowane i zbanalizowane w takim samym stopniu, jak inne elementy kultury masowej. Z drugiej strony symbolika narodowa często była i jest nadal obecna w wytworach kultury wyższej, w tym w semantycznych gatunkach muzyki poważnej takich jak opera i pieśni. Ponadto z socjologicznego punktu widzenia ciekawe są również sytuacje, w których uwarunkowany kontekstem sytuacyjnym proces recepcji postaci danego kompozytora i jego dzieł powoduje, że te wytwory kulturowe funkcjonują w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej jako symbole narodowe. Stan ten poprzedza i towarzyszy mu (na zasadzie podtrzymywania go) proces mitologizacji osoby kompozytora na narodowego twórcę w muzyce a wytworów jego twórczej działalności na symbole narodowe. Warto zatem bliżej przyjrzeć się mechanizmom procesu mitologizacji, sposobom funkcjonowania mitów w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej danej grupy społecznej i charakterystycznym dla polskiej wspólnoty narodowej i górnośląskiej grupy etnicznej narracjom.

Pojęcie mitu i procesu mitologizacji jest bardzo popularne we współczesnych naukach humanistycznych. Proces przejmowania na grunt nauk społecznych z nauk religioznawczych i antropologicznych tych pojęć zapoczątkowano w latach siedemdziesiątych XX wieku. Już wtedy zwrócono uwagę na częstą praktykę wykorzystywania tych terminów do interpretacji zjawisk społecznych bez wcześniejszego ich zdefiniowania i uzasadnienia ich zastosowania. Spowodowało to stan, w którym popularność tych terminów pociągnęła za sobą ich wieloznaczność. Przykładowo Edmund Leach¹³⁹ wskazywał na wielość różnych, często różnorodnych poglądów na zjawisko mitu i rozmaite sposoby posługiwania się mitem jako kategorią opisu zjawisk społecznych. Warto tu jednak przytoczyć sugestię Henry Murray'a, aby posługując się terminem mit w badaniach naukowych pamiętać, że „wiele z istniejących jego definicji jest trafnych, jeśli traktować je jako odnoszące się jedynie do części definiowanego zjawiska, jako uzupełniające się wzajemnie, sprzeczne stają się one wówczas, gdy każdą z nich będziemy chcieli potraktować jako definicję ogólną”¹⁴⁰. Również Ewa Jasińska¹⁴¹ podkreśla, że różnorodność ujęć pojęcia mitu nie umniejsza jego naukowej rangi, gdyż wieloaspektowość, wielopłaszczyznowość jest nieodłączną cechą wszystkich zjawisk kulturowych.

Stanisław Ossowski zwraca uwagę na rolę mitu w kształtowaniu więzi społecznej. Autor w rozprawie *Więź społeczna i dziedzictwo krwi* pisze o mitach etnicznych, którym to terminem określa przekonania członków grupy społecznej o charakterze makrostruktury o wspólnym pochodzeniu. Mity etniczne mogą występować w postaci mitów genealogicznych

¹³⁹ E. Leach, Preface [in:] *The Structural Study of Myth and Totemism*, London 1968, s. IX.

¹⁴⁰ H. A. Murray, *The possible Nature of a Mythology to Come*, [in:] *Myth and Mythmaking*, Boston 1969, Cyt. Za B. Szacka, *Mit a rzeczywistość społeczeństw nowoczesnych* [w:] Edmund Mokrzycki (red.) *O społeczeństwie i teorii społecznej. Księga poświęcona pamięci Stanisława Ossowskiego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985, s. 479.

¹⁴¹ E. Jasińska, *Zjawisko współczesnego mitu politycznego. Mit Joanny d'Arc – studium przypadku* [w:] Jacek Wódz (red.) *Między antropologią polityki a socjologią polityki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2009, s. 84.

bądź mitów rasowych. Charakterystyczną cechą mitów obowiązujących w danej społeczności jest to, że wierzy się w nie dlatego, że skłaniają do tego motywy emocjonalne i intencjonalne wypowiedzi/działania autorytetów. Mity etniczne pełnią funkcje społeczne w grupie, w której obowiązują. *„Podtrzymywanie spójności wewnętrznej grupy społecznej, podtrzymywanie stosunków przyjaznych lub antagonizmów pomiędzy grupami etnicznymi czy organizacjami politycznymi nie wyczerpuje jeszcze społecznej roli mitów etnicznych. Mit etniczny sięga w daleką przeszłość. Związki krwi z pokoleniami przeszłymi dają prawo do spadku. Rzecz w tym, aby nawiązać do tych przodków, którzy pozostawili godne dziedzictwo”*¹⁴². Również Florian Znaniecki¹⁴³ zwracał uwagę, że wiara we wspólne pochodzenie i w wynikającą z tego jedność rasową danej zbiorowości jest silnym spoiwem solidarności zbiorowej. Mit ten, jeśli obowiązuje wśród jednostek wywodzących się z różnych regionów danego kraju, ale należących do tego samego narodu, może dopomóc w przezwyciężeniu separatyzmu regionalnego. Z drugiej strony Znaniecki podkreślał, iż narody nie są tożsame z rasami, a mitologia rasowa została zdyskredytowana przez ideologów hitlerowskich i destruktywne skutki jej realizacji. Do rozpowszechniania się świadomości i solidarności narodowej przyczynia się również przekonanie jednostek należących do narodu, że istnieje pewne terytorium, które jest ich własnością grupową. Przekonanie to ilustruje treść Mazurka Dąbrowskiego, pieśni legionowej śpiewanej pierwotnie przez polskich żołnierzy służących we Włoszech pod dowództwem Napoleona Bonaparte. W jej zwrotkach została wyrażona pewność, że wszystkie ziemie polskie zostaną odzyskane, a państwo odzyska suwerenność na swym terytorium. Idea określająca terytorium narodu jako wspólną i wyłączną własność grupową jednostek do tego narodu należących jest uznana i spontanicznie rozpowszechniana wśród osób, co do których panuje przekonanie, że są one połączone tym samym dziedzictwem narodowym, wywodzącym się od wspólnych przodków.

Z kolei M. MacIver w pracy *The Web of Government* używa kategorii mitu do określenia pewnego typu środków panowania nad ludźmi. Autor wyróżnia dwie klasy środków panowania nad jednostkami należącymi do zarządzanej zbiorowości: techniki i mity. Techniki definiuje jako wszelkiego rodzaju umiejętności i sposoby dowolnego manipulowania rzeczami i ludźmi traktowanymi jak rzeczy. Mity określa jako *„przeniknięte wartościowaniem przekonania i pojęcia, które ludzie posiadają, według których i dla których żyją [...] Każde społeczeństwo jest powiązane systemem mitów, zespołem panujących form myślowych, które określają i podtrzymują wszystkie jego czynności. Każda cywilizacja, każdy okres, każdy naród ma swój charakterystyczny zespół mitów. W nim leży sekret społecznej jedności i społecznej*

¹⁴² S. Ossowski, *Więź społeczna i dziedzictwo krwi* [w:] Stanisław Ossowski, *Dzieła*, t. 2. Warszawa 1966, s. 129.

¹⁴³ F. Znaniecki, *Współczesne narody*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 138.

trwałości, a jego zmiany tworzą historię wewnętrzną każdego społeczeństwa”¹⁴⁴. Barbara Szacka¹⁴⁵ konkluduje, że dla MacIvera mit jest terminem neutralnym, którego nie można osadzać w kategoriach prawdy i fałszu. Mit obowiązujący w danej zbiorowości wskazuje cele, do których powinna ona dążyć, a techniki uczą jednostki należące do tej zbiorowości jak te cele osiągnąć.

Barbara Szacka wyróżnia trzy typy wśród różnych ujęć zjawiska mitu: ujęcie przedmiotowe, funkcjonalne i podmiotowe. W ujęciu przedmiotowym mit określany jest ze względu na swoją treść lub formę. Możemy tu wyróżnić strukturalne teorie mitu, gdzie nacisk położony jest nie na treść lecz na formę będącą głównym przedmiotem analiz, oraz ujęcia traktujące mit jako system semiologiczny. W ramach strukturalizmu mity badał C. Levi – Strauss. Autor ten w żadnej ze swoich prac nie wyłożył wprost swojej teorii mitu, jednakże znawcy jego dzieł podkreślają, że można o niej wnioskować z przeprowadzonych przez niego analiz. Według B. Szackiej analiza mitów pozwoliła C. Levi – Strauss'owi na ukazanie dialektyki ludzkiego myślenia¹⁴⁶. Natomiast semiologiczną teorię mitu, w ramach której został on określony jako system semiologiczny drugiego stopnia, skonstruował Ronald Barthes. Zwrócił on uwagę, że język mityczny jest nadbudowany nad systemem lingwistycznym, w którym wyróżniamy trzy elementy: znaczące, znaczone i znak. To, co jest w systemie lingwistycznym znakiem (całością skojarzeniową pojęcia i obrazu), w języku mitycznym staje się elementem znaczącym. Ponadto R. Barthes zwracał uwagę, że mit może zniekształcać rzeczywistość, której dotyczy jego treść, w sytuacjach gdy czytelnik nie dostrzega w micie systemu semiologicznego tylko indukcyjny i odczyta odsyłające do sfery wartości znaczenie mitu jako fakty. W ujęciu funkcjonalnym akcent położony jest na funkcje, jakie mit pełni w społeczności, w której obowiązuje. Taki sposób rozpatrywania zjawiska mitu możemy odnaleźć w pracach Bronisława Malinowskiego¹⁴⁷ dotyczących badanej przez niego społeczności Triebriandczyków. Obowiązujące w tej społeczności mity sakralizowały istniejący porządek społeczny. Natomiast ujęcie podmiotowe nie koncentruje uwagi na treści, formie samego mitu czy pełnionej przez ten mit funkcji w ramach zbiorowości, w której obowiązuje, tylko na myślącym podmiocie. Podmiotowe ujęcie mitu spotykamy przykładowo w pracach Ernsta Cassirera. Autor ten przeciwstawia myślenie mityczne myśleniu dyskursywnemu, gdyż każde z nich odnosi się do innych sfer rzeczywistości, podkreślając jednocześnie możliwość ich współistnienia. Eksponuje to Józef Niżnik pisząc: „Cechą świadomości mitycznej jest możliwość współegzystencji za światopoglądem naukowym. Jest ona bowiem ukierunkowana na określone elementy rzeczywistości i w stosunku do tych człowiek nie jest w stanie respektować wymagań

¹⁴⁴ R.M. MacIver Robert M., *The Web of Government*, New York 1947, s. 4-5.

¹⁴⁵ B. Szacka, *Czas przeszły – pamięć - mit*. Wydawnictwo Naukowe Scholar, s. 70.

¹⁴⁶ B. Szacka, *Czas przeszły - pamięć - mit*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, s. 72.

¹⁴⁷ B. Malinowski, *Mit w psychologii człowieka pierwotnego* [w:] Bronisław Malinowski *Dzieła* (t.7.), Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 349-359.

myślenia dyskursywnego, choć w ogóle nie są mu one obce”¹⁴⁸. Podobnie Stanisław Ossowski zwracał uwagę, że przekonania mityczne, to nie tylko narzucone jednostkom przez grupę społeczną, do której należą, nieuzasadnione i irracjonalne treści, do których zazwyczaj nie przykładamy zaczerpniętych z doświadczenia kryteriów, ale również przekonania, które mogą współistnieć za znajomością przeczących im faktów¹⁴⁹.

Barbara Szacka¹⁵⁰ dokonawszy analizy powyższych trzech podejść wyróżnia ich cechy zbieżne. Czas mityczny jest nieruchomy. Nie ma ciągłości pomiędzy nim a czasem, w którym dzieją się bieżące wydarzenia, gdyż rzeczywistość mitu jest rzeczywistością sakralną, zatem jakościowo różną od tej, w której zachodzą zdarzenia codzienne. Mit apeluje do sfery uczuć, swą treścią silnie oddziałuje na zmysły, dlatego wśród jego cech badacze często wymieniają antyracjonalizm. Silnie emocjonalny charakter mitu powoduje, że w jego świecie nie ma miejsca na neutralność. Myślenie mityczne jest silnie obciążone wartościowaniem, co powoduje, że jego wynikiem jest wskazanie na istoty krańcowo złe bądź krańcowo dobre. Ponadto w grupie społecznej, w której mit obowiązuje, jego funkcjonowanie może stanowić źródło precedensów. Treść i emocjonalny ładunek mitu może wyznaczać wzorcowe modele rytuałów i innej znaczącej działalności dla jednostek należących do grupy jego obowiązywania. Również Jerzy Topolski wskazuje na pewne cechy charakterystyczne dla procesu mitologizacji. Jako główną właściwość pozwalającą stwierdzić, że mamy do czynienia z mitem autor wskazuje fakt, że *„mit uznawany jest za pewną całość narracyjną, opartą na specyficznym sposobie myślenia, o cechach sakralnych (niekoniecznie typu religijnego), będącą pewnym sposobem pojmowania świata, niezbędnym do jego rozumienia. Jest to zatem, inaczej mówiąc, pewna opatrzona cechami sakralnymi (a więc „unieruchomiona”) wiedza o świecie tkwiąca w ludzkiej kulturze”*¹⁵¹. Badacze zagadnienia relacji pomiędzy mitem a nauką często podkreślają, że mit jest nieodłączny od nauki, tak jak jest nieodłączny od kultury i ludzkiego myślenia. Warto sprecyzować to stwierdzenie dodając, że mityczny sposób myślenia o danym fragmencie świata społecznego jest charakterystyczną cechą jednostek, grup społecznych, które znalazły się w sytuacji trudnej, kryzysowej. Przyjmuję za autorem że mit jest wiedzą zsakralizowaną, odzwierciedlająca w jakiś sposób rzeczywistość, jednocześnie proponuję, aby dopełnić ją stwierdzeniem, że sam proces mitologizacji dokonujący się w obrębie grupy społecznej dotkniętej sytuacją kryzysową jest sposobem radzenia sobie z tą sytuacją poprzez nadawanie sensów, które sprawiają, że kryzys zostanie zrozumiany, oswojony i możliwy do pokonania. Pod wpływem tak specyficznego kontekstu sytuacyjnego jakim jest sytuacja kryzysowa, członkowie

¹⁴⁸ J. Niżnik, *Mit jako kategoria metodologiczna*, „Kultura i Społeczeństwo” 1978, t. 13. nr.3. s. 169.

¹⁴⁹ S. Ossowski, *Więź społeczna i dziedzictwo krwi*, Warszawa 1948, s. 169.

¹⁵⁰ B. Szacka, *Mit a rzeczywistość społeczeństw nowoczesnych* [w:] Edmund Mokrzycki (red.) *O społeczeństwie i teorii społecznej. Księga poświęcona pamięci Stanisława Ossowskiego*, s.483 – 484.

¹⁵¹ J. Topolski, *Historiografia jako tworzenie mitów i walka z nimi*, [w:] Jerzy Topolski, Witold Molik, Krzysztof Makowski (red.) *Ideologie, poglądy, mity w dziejach polski i Europy XIX i XX wieku*, Poznań 1991, s. 243.

grupy społecznej dotkniętej nią, będą wykorzystywać mitologizację danego wydarzenia bądź jednostki będącej jego bohaterem, aby tą sytuację zrozumieć, nadać jej sensy, który sprawią, że będzie ona, mimo swej „kryzysowości” bardziej możliwa do zaakceptowania. Powyższe ustalenia teoretyczne zostaną zilustrowane przykładami w empirycznych rozdziałach mojej dysertacji.

J. Topolski proponuje, aby za mit uważać sformułowania mające na celu mówienie czegoś o świecie, „*które uzyskały w sposób żywiołowy, bądź którym nadano (przez siły społeczne, polityczne czy inne), status prawd faktograficznych czy symbolicznie nieweryfikowalnych, 'unieruchomionych', w mniejszym czy większym stopniu sakralizowanych*”¹⁵². Autor chcąc wniknąć w strukturę mitów historycznych proponuje, aby najpierw zastanowić się nad charakterem procesów mitologizacyjnych. Na podstawie analizy mitów obecnych w nauce historycznej J. Topolski wyróżnił pięć rodzajów, mechanizmów mitologizacji: uniwersalizacja wiedzy, mistyfikacja wiedzy o przeszłości, deifikacja bądź gloryfikacja personalna, stereotypizacja i profetyzacja. Proces mitologizacji dokonuje się poprzez uniwersalizację wiedzy, gdy rzeczywiste fakty cząstkowe zostaną przypisane większym fragmentom historii lub całym dziejom. Produkowanie mitów może być wynikiem dokonywania przez historyka nieuzasadnionych uogólnień na podstawie niedostatecznej dokumentacji. Mitologizacja wiedzy o przeszłości może się również dokonać za sprawą mechanizmu mistyfikacji, czyli świadomego zniekształcenia obrazu przeszłości dokonanego w celu obrony ideologii lub własnych interesów. Mistyfikacja wiąże się z takimi źródłami mitologizacji jak manipulacja i cenzura. Do mechanizmów mitologizacji dokonującej się w ramach nauk historycznych zalicza się również deifikacja lub gloryfikacja personalna, polegająca na nadawaniu postaciom historycznym cech ponadludzkich. Przykłady mitologizacji personalnej poprzez gloryfikację jednostki często występują w biografistyce historycznej. Mechanizmem mitologizacji spokrewnionym z gloryfikacją i deifikacją jest stereotypizacja, przy czym proces ten dotyczy głównie narodów, zbiorowości etnicznych, a przez to konkretnych ludzi wchodzących w ich skład. Ostatnim zaobserwowanym w tekstach historycznych przez J. Topolskiego mechanizmem mitologizacji jest profetyzacja. Polega ona na dokonywaniu takiego rodzaju prognoz dotyczących roli faktów historycznych w kształtowaniu przyszłości, w których wybrane przez interpretatora treści zostają określone jako ważne dla przyszłości. Mitologizacja poprzez profetyzację splata się z mistyfikacją, przy czym profetyzacja dotyczy jedynie przewidywań odnoszących się do roli faktów współczesnych dla badającego je historyka.

¹⁵² J. Topolski, *Historiografia jako tworzenie mitów i walka z nimi*, [w:] Jerzy Topolski, Witold Molik, Krzysztof Makowski (red.) *Ideologie, poglądy, mity w dziejach polski i Europy XIX i XX wieku*, Poznań 1991, s. 244

Z kolei Henryk Samsonowicz w artykule *Mity w świadomości historycznej Polaków* uznając mit nie za kłamstwo, tylko za inną niż historia opowieść o przeszłości, wyróżnia dwa źródła mitów. Pierwszym jest pamięć o przeszłych wydarzeniach, drugim pamięć o treściach ważnych dla konkretnej epoki historycznej. W ramach grupy społecznej, w której mit obowiązuje, stanowi on kod ułatwiający kontakt wewnątrz grupy społecznej, plemiennej, państwowej czy religijnej. Jest znakiem, którego geneza nie zawsze jest pamiętana. Zawsze jednak stanowi on znak rozpoznawczy, hasło wywołujące wspólne uczucia, skojarzenia, formułujące nakazy zrozumiałe i akceptowane przez członków grupy¹⁵³. Autor wskazywał, że „mity są przyjmowane względnie powszechnie [...] stają się wiedzą potoczną, przekraczającą kręgi uczonych badaczy i należącą do powszechnego wykształcenia członków grupy. Ta wiedza nie podlega weryfikacji i [...] jest oparta na wierze [...] Na ogół negowanie mitu nie ma szans powodzenia. Nie chodzi bowiem o szczegóły dotyczące przeszłości, lecz o odniesienie do idei wiążącej ludzi”¹⁵⁴. Współcześnie mity stanowią popularną formę wyjaśniania otaczającej nas rzeczywistości. Ich funkcjonowanie ma za cel wyjaśnienie współczesnej kondycji grupy mitotwórczej poprzez uzasadnienie postaw, sposobów działania czy interpretację wydarzeń. „Można badać mit od strony ich struktury, można zastanawiać się nad ich jądrem historycznym. Ale także, a nawet przede wszystkim, funkcjonujący mit stanowi odpowiedź na pytanie o stan ducha badanej społeczności, jej potrzeby psychiczne czy materialne. Zatem warto może zastanowić się nad mitem jako odbiciem idei, wartości, tęsknoty współcześnie nurtujących ludzi”¹⁵⁵. Sądzę, że zaproponowane przez autora podejście badawcze do funkcjonujących w intersubiektywnej przestrzeni danej grupy społecznej narracji mitycznych warto również zaaplikować do badań nad procesami mitologizacji postaci i dzieł genialnych twórców w kulturze na symbole odsyłające obcujące z nimi jednostki do ważnych dla danej grupy społecznej wartości. „Mit jest jednym ze sposobów, w jaki zbiorowości - [...] zwłaszcza narody – ustalają i określają podstawy swego istnienia, własne systemy moralności i wartości. Tak rozumiany mit jest zbiorem wierzeń zbiorowości o sobie samej, przybierających formę opowieści [...]. członkowie zbiorowości mogą zdawać sobie sprawę, że mit, który akceptują nie jest w pełni ścisły, lecz ponieważ mit nie jest historią, nie ma to znaczenia. Ważna jest treść mitu, nie ścisłość jego historycznych danych”¹⁵⁶. Z kolei Mary Fulbrook¹⁵⁷ podkreśla, że mity jako opowieści nie muszą być prawdziwe. Dla ich obowiązywania w ramach danej społeczności

¹⁵³ H. Samsonowicz, *Mity w świadomości historycznej Polaków* [w:] Antonina Kłoskowska (red) *Oblicza Polskości*, s. 152.

¹⁵⁴ H. Samsonowicz, *Mity w świadomości historycznej Polaków* [w:] Antonina Kłoskowska (red) *Oblicza Polskości*, s. 153.

¹⁵⁵ H. Samsonowicz, *Mity w świadomości historycznej Polaków* [w:] Antonina Kłoskowska (red) *Oblicza Polskości*, s. 155.

¹⁵⁶ G. Schoepfling, *The functions of myth and the taxonomy of myth* [in:] Geoffrey Hosking, Georg Schoepfling Georg (edit) *Myth and Nationhood*, New York 1997, Routledge, s. 19-20.

¹⁵⁷ M. Fulbrook, *Myth-making and national identity; The case of the GSR* [in:] Geoffrey Hosking, Georg Schoepfling Georg (edit) *Myth and Nationhood*, New York 1997, Routledge, s. 73.

nie jest konieczna wiara jednostek w ich prawdziwość, ale symboliczna siła, którą niesie ze sobą treść mitu. B. Szacka zwraca uwagę, że w ten sposób rozumiany mit jest pojęciem często wykorzystywanym we współczesnych analizach procesów kształtowania się, utrwalania świadomości, tożsamości zbiorowej, w tym narodowej. Rozważany w tym kontekście przedmiot niekiedy zostaje przez poszczególnych autorów nazwany mitem politycznym. Przy czym B. Szacka proponuje, aby pojęcie polityczności rozumieć szeroko, czyli nie jako problem samej władzy, ale całej organizacji politycznej. Zdaniem autorki „*minioną i współczesną rzeczywistość polityczną można lepiej zrozumieć, jeżeli bierze się pod uwagę, że zawsze mamy do czynienia nie tylko z samym logos, ale ze splotem logos i mythos, czyli sądów opartych na dowodach i wyobrażeń symbolicznych. Polityki nie tworzą wyłącznie abstrakcyjne, uniwersalne, bezcielesne idee; realizm wymaga uwzględnienia urojeń jako elementu całości socjo-politycznych działań*”¹⁵⁸. Również Henryk Samsonowicz¹⁵⁹ zwracał uwagę, że funkcjonujące w zbiorowej świadomości mity historyczne stanowią ważny materiał źródłowy, na którego podstawie możemy lepiej poznać potrzeby poszczególnych grup społecznych. Geneza mitu nie zawsze jest jasna. Nie zmienia to faktu, że obowiązywanie mitu w ramach grupy społecznej jako swoistego hasła rozpoznawczego ułatwia wewnątrz grupową komunikację. Mit funkcjonujący wśród jednostek należących do konkretnej grupy społecznej ma cechy tradycji, jest powszechnie przyjęty na zasadzie wiedzy potocznej. Jego funkcjonowanie oparte jest na wierze jednostek w prawdziwość treści, które on przekazuje, dlatego nie podlega ono empirycznej weryfikacji. Natomiast Tadeusz Biernat¹⁶⁰ rozróżnia mit historyczny i polityczny. Mity polityczne odnoszą się do takich sfer jak organizacja społeczeństwa, państwa, narodu, władzy politycznej. Biernat zaliczył mity historyczne do mitów politycznego znaczenia, czyli takich narracji, które ustosunkowują się do przeszłości i poruszają szczegółowe kwestie społeczno – polityczne. Z kolei Grzegorz Markiewicz¹⁶¹ proponuje, aby pojęcia mitu historycznego nie ograniczać do określania narracji odwołującej się do wydarzeń z przeszłości. Zdaniem autora funkcjonujący w zbiorowej świadomości mit należy traktować jako fakt historyczny związany z działalnością psychiczną i społeczną człowieka. Pozwala to na określenie go procesem obiektywnym mającym miejsce w przeszłości lub teraźniejszości i na wykorzystanie źródeł historycznych w celu wyjaśnienia jego roli w dziejach grupy społecznej jego obowiązywania.

¹⁵⁸ B. Szacka, *Czas przeszły – pamięć - mit*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2006, s. 90-91.

¹⁵⁹ H. Samsonowicz, *Mity w świadomości historycznej Polaków* [w:] Antonina Kłoskowska (red.) *Oblicza polskości*, Warszawa 1990, s. 152.

¹⁶⁰ T. Biernat, *Mit polityczny*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989, s. 122.

¹⁶¹ G. Markiewicz, *Rozważania wstępne nad pojęciem mitu historycznego* [w:] Wojciech Wrzesiński (red.) *Polskie mity polityczne XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1994, s. 25-26.

Na mityczne treści obecne w pamięci zbiorowej składają się narracje o symbolicznym znaczeniu. Dokonująca się w pamięci zbiorowej mitologizacja przeszłości nie polega na jej fałszowaniu tylko na „spontanycznym przekształcaniu postaci oraz wydarzeń przeszłości w beczasowe wzory i personifikacje wartości, które sankcjonują zachowania i postawy ważne dla życia zbiorowości”¹⁶². Należy w tym miejscu zaznaczyć, że postacie i wydarzenia obecne w pamięci zbiorowej nie są usytuowane w linearnym czasie historyków tylko w beczasowej dawności a o ich aktualności dla grupy społecznej, której jednostki są nosicielami pamięci zbiorowej, decyduje stopień zbieżności uosabianych przez nie wartości z wartościami ważnymi dla członków grupy społecznej. Pamięć zbiorowa selektywnie wykorzystuje wiedzę historyczną jako tworzywo do budowania obrazów przeszłości według własnych zasad. Występujące w ramach pamięci zbiorowej postacie i wydarzenia historyczne są przemienione w jednowymiarowe symbole wartości znaczących w życiu grupy społecznej a narracja o nich jest nasycona emocjami”¹⁶³.

Mit jest nie tylko sformułowaniem, ale również procesem¹⁶⁴. W podobny sposób należy rozumieć następującą uwagę: „Mitologizacja, tworzenie mitów, ożywianie starych wyobrażeń mitycznych oznacza zawsze aktualizację przeszłości, nałożenie na wyobrażenia o przeszłości wymiarów teraźniejszości. Dokonuje się w określonych warunkach, kiedy narracja znana wcześniej może tak zostać przetworzona i zinterpretowana, aby służyła jako model wzorów pragmatycznego działania uznawanego społecznie za niezbędny do kształtowania postaw, prowadzenia działań, wytwarzania wyobrażeń mogących stanowić podstawę do rozwijania wpływów określonej idei, struktury, formacji, zapewnienia im dominacji czy warunków dla zrealizowania własnego programu lansowanego przez zbiorowisko społeczne, polityczne, wyznaniowe, kulturowe, narodowe”¹⁶⁵. Mitologizacja procesów historycznych dokonuje się poprzez przeobrażanie historii w ideologię. Mity ukształtowane w ten sposób są zbiorami sądów i ocen, powstałymi niezależnie od doświadczeń, niesprawdzalnymi w sposób empiryczny. Można powiedzieć, że funkcjonują one podobnie jak stereotypy.

Termin stereotyp wprowadził do nauk społecznych amerykański dziennikarz Walter Lippman w dziele *Public opinion* z 1922 roku. Stereotypia to nazwa metody wykonywania odlewów składu drukarskiego służącej do drukowania tekstów w dużej ilości egzemplarzy. W pracy tej zawarto wnikliwe, wieloaspektowe analizy ówczesnego społeczeństwa amerykańskiego, jednakże brak w niej systematycznej definicji pojęcia stereotyp.

¹⁶² B. Szacka, *Czas przeszły – pamięci - mit*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2006, s. 24.

¹⁶³ B. Szacka, *Czas przeszły – pamięci - mit*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2006, s. 93 – 94.

¹⁶⁴ J. Topolski, *Historiografia jako tworzenie mitów i walka z nimi*, [w:] Jerzy Topolski, Witold Molik, Krzysztof Makowski (red) *Ideologie, poglądy, mity w dziejach polski i Europy XIX i XX wieku*, Poznań 1991, s. 244.

¹⁶⁵ W. Wrzesiński, *Polska mitologia polityczna XIX i XX wieku* [w:] Wojciech Wrzesiński (red.) *Polskie mity polityczne XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1994, s. 10.

Obiektem stereotypu może być przedmiot rzeczywisty, abstrakcyjny bądź urojony, jeśli jest on na tyle ważny dla danej społeczności, aby stał się tematem masowej komunikacji i zyskać statut intersubiektywnie dostępnej treści. Procesowi stereotypizacji mogą podlegać zarówno informacje o ludziach zaliczanych do „etnicznych innych” jak i o osobach, co do których panuje przekonanie, że są „swoi”. Możemy zatem mówić o autostereotypach i heterostereotypach. Idee i wytwory kultury symbolicznej danych grup społecznych również mogą podlegać procesowi stereotypizacji.

Badaniem sposobu funkcjonowania stereotypów w przekazach kulturowych zajmują się przedstawiciele nauk humanistycznych takich jak literaturoznawstwo, historia, politologia czy socjologia. Stereotyp to uproszczone wyobrażenie o postaci, grupie społecznej bądź instytucji. Pod tym terminem rozumiemy pewną pozytywną lub negatywną opinię społeczną, która długotrwale obowiązuje w danej społeczności, pomimo iż stan rzeczy, którego jest ona odbiciem ulega bądź uległ zmianie. Dodatkowo stereotyp można definiować jako ujawnioną postawę lub pogląd w stosunku do określonych wartości czy osób nie odpowiadające faktom, gdyż mające charakter uproszczony, utrwalony, oparty na nie skontrolowanych obserwacjach¹⁶⁶. Zbigniew Bokszański¹⁶⁷ określa stereotyp jako należący do mentalnego wyposażenia wielu jednostek uproszczony obraz myślowy. Autor zwraca uwagę na dwie linie argumentacji krytycznej wobec stereotypów. Pierwsza z nich dotyczy nadmiernie optymistycznych założeń wobec heurystycznych walorów stereotypu i przestrzega, przed traktowaniem stereotypu jako wytrychu, za pomocą którego można wyjaśnić każdy obszar rzeczywistości społecznej. Druga linia argumentacyjna zwraca uwagę, na wynikające z procedur badawczych wątpliwości natury metodologicznej. Należy podkreślić, że koncepcja stereotypu i odpowiadająca jej tradycja metodologiczna, są bardzo „amerykańskie”. Odpowiadają one głównym zasadom metodologicznym obowiązującym w czasach, gdy W. Lippman konstruował swoją koncepcję. Ten wzorzec teoretyczno-metodologiczny zyskał następnie status stosowanego powszechnie podejścia badawczego, z powodu jego bezkrytycznej recepcji. Ponieważ Lipmann nie określił precyzyjnie samego pojęcia stereotypu, ani nie wyznaczył kierunku operacjonalizacji badań nad stereotypem, recepcje jego myśli przez licznych badaczy reprezentujących socjologię bądź psychologię społeczną realizowaną według metodologii właściwej poszczególnym ośrodkom amerykańskim bądź europejskim, przyczyniły się do modyfikacji a nawet zubożenia pierwotnej koncepcji autora. Zdaniem Andrzeja Pawła Wejlana: *„Niewierne Lippmanowi, zawężone pojęcie stereotypu zawładnęło socjologią i psychologią – to co dla niego było tylko jedną stroną stereotypu, dla wielu stało się całym stereotypem, to co jemu – choć stereotypowe – wydawało się naturalne i normalne, dla innych nabrało gorzkiego smaku dzikości i nienormalności. Przez wyjaskrawienie pewnych cech myślenia potocznego, przez zaostrzenie, doprowadzenie do*

¹⁶⁶ J. Turowski, *Socjologia. Małe struktury społeczne*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2001, s. 141.

¹⁶⁷ Z. Bokszański, *Stereotypy a kultura*, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, wyd. 2, Wrocław 2001, s. 6.

skrajności formułowano i formułuje się nadal wiele niebywale restrykcyjnych definicji stereotypu”¹⁶⁸. Z kolei Ida Kurcz¹⁶⁹ zwraca uwagę, że współcześnie można wyróżnić trzy nurty badań nad stereotypem; społeczno-kulturowy, psychodynamiczny i poznawczy. Jeżeli w myśl pierwszego z nurtów przyjmiemy, że kultura wyznacza normy, wzory, wszelkie standardy, stereotypy będą przejmowane przez jednostki w procesie socjalizacji a rola badacz będzie polegać na rejestracji, opisie zastanych stereotypów i ewentualnych działaniach praktycznych mających na celu zmianę stereotypowych treści. Z kolei w ramach nurtu psychodynamicznego za źródło stereotypów uważa się nieświadome popędy jednostki i eksponuje się funkcje obronne stereotypu takie jak redukcja lęku. Natomiast wedle rozwijanego od końca lat sześćdziesiątych XX wieku nurtu poznawczego stereotypy są wynikającymi ze specyfiki, ograniczonej ludzkiego umysłu sposobami klasyfikacji rzeczywistości. Natłok informacji wynikający ze złożoności otaczającego jednostki świata społecznego powoduje, że uproszczone sądy klasyfikujące dotyczące tego świata umożliwiają jednostkom radzenie sobie z nim. Warto w tym miejscu przytoczyć uwagę Zdzisława Chlewińskiego¹⁷⁰, wedle której pojawiające się w ramach socjologii bądź psychologii społecznej odpowiedzi na pytania dotyczące struktury, genezy i funkcji stereotypów zależały od tego, czy zjawiska określane tym mianem odnoszono do kontekstu psychologicznego czy socjologicznego. Konkludując można przeprowadzić linię demarkacyjną pomiędzy kierunkami badań nastawionymi na uwzględnienie kultury, procesów historycznych, przemian makrospołecznych a badaniami rozpatrującymi stereotypy w perspektywie indywiduum. Już Theodor M. Newcomb¹⁷¹ w pracy *Social Psychology* z 1959 wyodrębnił obok „stereotypów społecznych”, „stereotypy prywatne”, chcąc uporać się z powyższym problemem. Z kolei Zbigniew Bokszański proponuje, aby w obszarze socjologicznych dywagacji na temat stereotypów wyodrębnić dwie orientacje: psychospołeczną i kulturalistyczną.

W ramach psychospołecznej orientacji podkreśla się z jednej strony, że jednostka jest „nosicielem”, „odtwórcą” kulturowo ukształtowanych stereotypów, z drugiej natomiast, że jednostka jest współtwórcą stereotypów, którymi kieruje się w życiu. Poszczególni badacze w mniejszym lub większym stopniu akcentują jedno z założeń. Schemat myślowy, wedle którego konstruują oni swoje psychospołeczne badania nad stereotypami jest następujący: stanowiąca pierwszoplanowy obiekt badania jednostka korzystając z dostępnych jej zasobów kulturowych projektuje swój obraz rzeczywistości społecznej – stereotyp. Innymi słowy: „[...] istnieje coś w

¹⁶⁸ A. P. Wejland, *Obrazy grup społecznych: Studium metodologiczne*, Wydawnictwo IFIS PAN, Warszawa 1991, s. 10.

¹⁶⁹ I. Kurcz, *Stereotypy, prototypy i procesy kategoryzacji* [w:] Zdzisław Chlewiński, Ida Kurcz (red), *Stereotypy i uprzedzenia*, „Kolokwia Psychologiczne” t.1, Warszawa 1992, s. 32.

¹⁷⁰ Z. Chlewiński, *Stereotypy: struktura, funkcje, geneza...*, [w:] Zdzisław Chlewiński, Ida Kurcz (red.) *Stereotypy i uprzedzenia*, „Kolokwia Psychologiczne” t.1, Warszawa 1992, s. 10.

¹⁷¹ Th. M. Newcomb, *Social Psychology*, New York 1959, cyt. za Z. Bokszański, *Stereotypy a kultura*, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, wyd. 2., Wrocław 2001s. 24.

rodzaju „kulturowej wiedzy stereotypowej” oraz budowane na jej podstawie a uwarunkowane wieloma czynnikami, indywidualne „projekcje stereotypowe” poznawane dzięki materiałom pochodzącym z badań, podczas których przeprowadza się liczne wywiady kwestionariuszowe. Te indywidualne „projekcje stereotypowe” poddane opracowaniu statystycznemu i uogólnieniu mogą być traktowane jako aktualnie istniejący stereotyp narodowości „X” w społeczności „Z”¹⁷². Psychospołeczna orientacja badań nad stereotypami została przeze mnie przedstawiona skrótowo, ponieważ przyjęty przeze mnie na potrzeby tej dysertacji sposób interpretowania zgromadzonego materiału badawczego świadczącego o sposobie i funkcjach recepcji postaci Stanisława Moniuszki i jego twórczości na historyczno – geograficznym obszarze Górnego Śląska bliski jest kulturalistycznej orientacji badawczej.

Pionierską w polskiej literaturze publikacją odwołującą się do koncepcji stereotypu w powiązaniu z analizami kulturowymi jest *Antagonizm polsko-niemiecki w osadzie fabrycznej „Kopalnia”* autorstwa Józefa Chałasińskiego wydana z 1935 roku. W tej publikacji za podstawową właściwość stereotypu został uznany fakt, że jest on przejmowany z dorobku grupy niezależnie od indywidualnych doświadczeń jednostek, tak samo jak inne wzorce kulturowe. Naród, rozumiany jako wspólnota kultury, kształtuje stereotypy obowiązujące wśród jednostek do niego należących. Stereotypy te to pewne ustalone wzory kulturowe postrzegania „innego etnicznego”. „Tradycja jest właśnie zbiorem obrazów czy wzorów, stereotypów przekazywanych przez pokolenia [...] Cała tradycja składa się z obrazów, z których jedne posiadają dla nas pozytywne a inne negatywne zabarwienia uczuciowe”¹⁷³. Owe obrazy „innych etnicznych” posiadają znaczenie, budzą emocje, aktywują określone postawy wśród jednostek należących do danego narodu, czy grupy etnicznej tak długo, jak długo żywa jest wśród nich pamięć społeczna o wzajemnych stosunkach społecznych panujących pomiędzy „swoimi” i „etnicznie innymi”. Chałasiński ukazał w swojej pracy zjawisko obowiązywania społecznego stereotypu Niemca i Polaka powodujące utrzymywanie się antagonizmu pomiędzy tymi grupami narodowymi na terenie Górnego Śląska w Dwudziestoleciu międzywojennym. Autor oparł się na własnych obserwacjach, wywiadach, analizie dokumentów osobistych, a także analizie wycinków z gazet oraz ulotek plebiscytowych. Kulturalistyczną koncepcję stereotypu zaproponował również Stanisław Ossowski w tekście zatytułowanym *W obliczu widzów* Autor ten pisał: „[...] obrazy właściwe całej grupie społecznej nazywamy stereotypami. Dotyczą one zazwyczaj nie poszczególnych jednostek, tylko członków poszczególnych zbiorowości: mamy więc stereotyp Polaka, stereotyp Żyda, stereotyp nauczyciela lub adwokata. Stereotyp burżuja, dziecka czy chłopca. Taki obraz ma wtedy społeczny charakter w podwójnym znaczeniu: i dlatego, że został

¹⁷² Z. Bokszański, *Stereotypy a kultura*, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, wyd. 2., Wrocław 2001. s. 33.

¹⁷³ J. Chałasiński, *Antagonizm polsko-niemiecki w osadzie fabrycznej, „Kopalnia”*, Warszawa 1935, s. 138.

urobiony i przyjęty przez pewną zbiorowość i dlatego, że dotyczy całej zbiorowości”¹⁷⁴. Uogólniając kulturalistyczne ujęcia stereotypów stosowane przez polskich socjologów wskazują na konieczność śledzenia genezy i ewolucji stereotypu rozumianego jako wzór kulturowy za pomocą analiz historyczno – antropologicznych oraz do zachęcają do badania procesów internalizowania stereotypu-wzoru na podstawie analizy dokumentów osobistych i intersubiektywnie dostępnych tekstów o charakterze intencjonalnym z uwzględnieniem kontekstu sytuacyjnego ich aktywizacji i wykorzystania.

III.II: Mity, symbole i stereotypy jako istotne składniki polskiej tożsamości narodowej

Istotnymi składnikami polskiej tożsamości narodowej, decydującym o jej specyfice, są mity, symbole i stereotypy. Treści mitów, symboli i stereotypów narodowych nie muszą dotyczyć faktów historycznych, konieczne jest jednak, aby odwoływały się do emocji i wykazywały wartościujący oraz sakralizujący charakter. Konstrukcje te często operują jakościowymi koncepcjami czasu i przestrzeni. Dla jednostek należących do narodowej wspólnoty są intersubiektywnie dostępnymi wzorcami postępowania. Procesy budowania tożsamości narodowej, takie jak kreowanie poczucia więzi emocjonalnej, definiowanie cech wspólnoty narodowej i jej odrębności od innych grup społecznych, symboliczne wyrażanie i tłumaczenie wartości kulturowych, ukazywanie naturalności faktu istnienia narodu, do którego jednostki są przypisane przez fakt urodzenia są pochodną właściwości i funkcji mitycznego myślenia. Ponadto mity, symbole i stereotypy funkcjonujące w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej danej wspólnoty narodowej dostarczają obcującym z nimi jednostkom wspólnego zasobu znaczeń, sensów i odsyłają je do charakterystycznych dla ich narodu wartości kulturowych. Florian Znaniecki podkreślał, że obowiązujące w danym narodzie mity definiują narodotwórcze elementy ich kultury jako dzieła przodków, z którymi obcowanie utwierdza jednostki w poczuciu wartości ich kultury¹⁷⁵ oraz dostarcza im poczucia uczestnictwa w mistycznej esencji narodowej¹⁷⁶. Sadzę, że powyższą obserwację można również odnieść do symboli i stereotypów narodowych. Z kolei Dariusz Wadowski¹⁷⁷ wskazuje, że mityczne treści kultury narodowej mogą również służyć jako instrumenty definiowania cech własnej grupy przynależności narodowej, gdyż ich obowiązywanie pomaga jednostkom określić relacje pomiędzy poszczególnymi osobami i grupami społecznymi składającymi się na daną wspólnotę

¹⁷⁴ S. Ossowski, *W obliczu widzów* [w:] *Z zagadnień psychologii społecznej*, [w:] Stanisław Ossowski, *Dzieła*, t.3., Warszawa 1967, s. 39.

¹⁷⁵ F. Znaniecki, *Współczesne narody*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 54-55.

¹⁷⁶ F. Znaniecki, *Współczesne narody*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 129 – 130.

¹⁷⁷ D. Wadowski, *Tożsamościowa funkcja polskich mitów narodowych* [w:] Leon Dyczewski, Dariusz Wadowski (red) *Tożsamość polska w odmiennych kontekstach*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2009, s. 427.

narodową. Równocześnie obowiązywanie mitów, symboli i stereotypów narodowych w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej danego narodu służy zarysowaniu i podtrzymaniu jego odmienności od innych narodów i grup etnicznych. W ramach kultury narodowej danej wspólnoty charakterystyczne dla niej mity, symbole, stereotypy i wartości kulturowe (inaczej zwane wartościami rdzennymi) funkcjonują jako integralna całość. Rozerwanie związku pomiędzy tymi elementami kultury narodowej może zaburzyć proces kształtowania, podtrzymywania tożsamości narodowej wśród należących do danej wspólnoty jednostek. Dlatego Jan Prokop¹⁷⁸ podkreśla, że kwestią zasadniczą dla utrzymania procesu kształtowania tożsamości narodowej jest zachodzenie wśród jednostek należących do danego narodu procesu identyfikacji z uniwersum znaków-symboli tworzących zbiorową mitologię. Symbole narodowe znajdują swoje rozwinięcie w mitach i stereotypach wyjaśniających ich pochodzenie i legitymizujących sposoby ich odczytywania oraz wykorzystywania. D. Wadowski¹⁷⁹ zwraca uwagę, że odniesione do symboli i mitów narodowych postawy i działania jednostek często utożsamiane są z postawami i działaniami wobec samego narodu. Andrzej Tyszka¹⁸⁰ podkreśla, że sens symboli narodowych nie sprowadza się do ich genezy bądź funkcji, ale wywiedziony jest z wartości kulturowych, rdzennych, które obowiązują w danej wspólnotie narodowej.

Tożsamościowe funkcje symboli, mitów i stereotypów narodowych są różnie realizowane w poszczególnych etapach istnienia narodu. Związane jest to z charakterem kontekstu sytuacyjnego właściwego dla danego okresu narodowej egzystencji, z osiągniętego przez naród w danym okresie stopnia spójności wewnętrznej, z charakteru jaki łączy go z innymi grupami etnicznymi i narodowymi, z osiągniętego w danym etapie istnienia narodu poziomu krystalizacji kultury narodowej oraz społecznego zasięgu i siły oddziaływania idei narodowej. Warto przyrzeć się historycznie uwarunkowanym procesom budowania i przekształcania się polskiej tożsamości narodowej.

III.II.I: Przykładowe narracje mitologiczne funkcjonujące w polskim kanonie kulturowym

W czasach piastowskich treść funkcjonujących w polskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej symboli, mitów i stereotypów dotyczyła legitymizacji panującej dynastii, prawa do niezależności państwowej i terytorialnej. W okresie Rzeczypospolitej Obojga Narodów treści wyznaczające specyfikę kultury polskiej potwierdzały porządek stanowy i odnosiły obowiązujące z nimi jednostki do wartości charakterystycznych dla szlacheckiego światopoglądu i stylu życia,

¹⁷⁸ J. Prokop, *Polskie uniwersum* [w:] Antonina Kłoskowska (red) *Oblicza polskości*, Biblioteka Dialogu, Uniwersytet Warszawski 1990, s. 115.

¹⁷⁹ D. Wadowski, *Tożsamościowa funkcja polskich mitów narodowych* [w:] Leon Dyczewski, Dariusz Wadowski (red) *Tożsamość polska w odmiennych kontekstach*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2009, s.428.

¹⁸⁰ A. Tyszka, *Symbol i sacrum* [w:] Aldona Jawłowska, Marian Kempny, Elżbieta Tarkowska (red.) *Kulturowy wymiar przemian społecznych*, Wydawnictwo IFIS PAN, Warszawa, s. 276 – 277.

takich jak wolność, pochodzenie, wspólnotowość, honor, waleczność, wiejskość¹⁸¹. Podczas zaborów ziem Rzeczypospolitej Obojga Narodów mitologia narodowa służyła wyrażaniu i ukierunkowaniu dążeń narodowyzwoleńczych oraz zachowaniu narodowej jedności pomimo formalnej przynależności poszczególnych ziem polskich do Rosji, Austrii i Prus. Według Normana Daviesa¹⁸² trzy charakterystyczne dla XIX-wiecznych Polaków postawy to lojalizm wobec zaborcy, idealizm wyrażający się w czynnym udziale w zrywach narodowyzwoleńczych i realizm polegający na szukaniu możliwości ugody z zaborcą, po to, aby móc realizować pracę u podstaw wśród ludności polskiej. Przy czym mitologia polska najczęściej wyrażała postawę powstańczą. Maria Janion¹⁸³ zwraca uwagę, że treści romantycznych mitów polskich uwypuklały prymat moralności nad siłą, duchowości nad materializmem i otwartości nad podstępem oraz przekonanie o totalności instynktu narodowego. Józef Chałasiński stawia tezę, że sytuacja rozbiorów ziem Rzeczypospolitej Polskiej i wynikająca z niej przymusowa emigracja inteligencji polskiej i przedstawicieli wyższych warstw przyczyniły się do powstania mesjanistycznej idei narodu polskiego jako Chrystusa narodów. „*Naród cierpiący, naród – Chrystus, to mit narodu jako całości duchowej, która zawdzięcza swój sens wobec ludzkości idei człowieczeństwa, jaką ucieleśnia w życiu zbiorowym; to mit, który uświęca życie jednostki i nadaje mu sens sakralny. Naród – Chrystus to mit sformułowany przez poetów epoki romantyzmu w kategoriach wyrażnie sakralnych*”¹⁸⁴. Słowne artykułacje tego mitu zawdzięczamy emigracyjnym poetom, którzy przekształcili narrację pierwotnie odnoszącą się do XVII wiecznej ekspansji tureckiej, głoszącą, że Bóg powierzył narodowi polskiemu misję całkowitego wyparcia Turków z granic Europy, w narrację przypisującą Polsce rolę Mesjasza narodów, którego cierpienie oswoi świat od wszelkiej tyranii¹⁸⁵. Na początku XIX stulecia idea polskiego obronnego przedmurza Europy skierowana była przeciwko ekspansji tureckiej, która miała miejsce w XVII wieku. W trakcie XIX wieku mit Polski jako przedmurza zyskał ostrze antyrosyjskie i antyniemieckie. Nie wykształciło się natomiast ostrze antyaustriackie, choć podnoszono kwestię niewdzięczności Habsburgów, którzy w podzięce za odsiecz wiedeńską pod dowództwem Jana III Sobieskiego odpłacili udziałem w I i III rozbiore Polski. Austria, w przeciwieństwie do Rosji i Prus, była państwem katolickim, które w drugiej połowie XIX stulecia przyznało Polakom dość szeroką autonomię. Pod wpływem zaborów mit Polski jako chrześcijańskiego przedmurza Europy przekształcił się w mit katolickiego

¹⁸¹ J. Tazbir, *Kultura szlachecka w Polsce. Rozkwit – upadek – relikty*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983.

¹⁸² D. Norman, *Boże igrzysko. Historia Polski*. T 2, Wydawnictwo Znak, Kraków 1991, s. 52.

¹⁸³ M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencji ludzi i duchów*, Wydawnictwo Pen, Warszawa 1991, s. 114-116.

¹⁸⁴ J. Chałasiński, *Kultura i naród: studia i szkice*, Książka i Wiedza, Warszawa 1968, s. 32.

¹⁸⁵ J. Tazbir, *Polskie przedmurze chrześcijańskiej Europy. Mity a rzeczywistość historyczna*, Wydawnictwo Interpress, Warszawa 1987, s. 127.

przedmurza. Spowodowało to z kolei upowszechnienie się stereotypu głoszącego, że każdy Polak to katolik¹⁸⁶.

Z kolei Dorota Simonides jako przykład procesu mitologizacji politycznej podaje ujmowanie w pierwszej połowie XIX przez polską elitę folkloru jako skarbcza narodowości. Autorka przypomina, że pierwsi badacze polscy zainteresowali się folklorem rodzimym na przełomie XVIII i XIX wieku, po utracie przez państwo polskie niepodległości i czynili to z potrzeby poszukiwania korzeni narodu polskiego i jego bytu państwowego¹⁸⁷. Ówczesne elity polskie, wierzące w folklor jako skarbiec narodowości, zapisywały zjawiska, gromadziły, kolekcjonowały przedmioty mogące świadczyć o polskiej ludowości. Wierzone, że będący przejawem twórczości ludu folklor obfituje w patriotyczne treści i staropolskie wartości, które pobudzą do walki o niepodległą, suwerenną Polskę wszystkie warstwy ludności byłego państwa polskiego. Poprzez badanie folkloru chciano uzyskać odpowiedź na pytanie dlaczego upadło państwo polskie. Ponadto zmitologizowano wizerunek chłopca polskiego na „*istotę niemal sielską, o wysokim poziomie moralnym, kochającym się – jak to przekaz ustny pieśni przez owych entuzjastów ukazuje – wyłącznie platonicznie, nie zażywającym alkoholu, co dzień sławiącym boga i ojczyznę*”¹⁸⁸. Warto zauważyć, że nakreślone przez autorkę zmitologizowane obrazy folkloru i chłopca polskiego weszły do kanonu polskiej kultury narodowej. Również Teresa Kulak¹⁸⁹ zwraca uwagę na mającą miejsce w pierwszych dziesięcioleciach okresu porozbiorowego mitologizację ludu polskiego na miejsce przechowywania i pielęgnowania polskiej narodowości, narodowych cnót i wzorców polskiego charakteru. Kulturę ludową przeciwstawiano skażonej obcymi wpływami i naleciałościami kulturze szlacheckiej. Postulowano, że lud wiejski powinien odgrywać przodującą rolę polityczną w odrodzeniu narodu polskiego a folklor powinien być wzorcem dla odradzającej się sztuki polskiej. Mit narodowej siły ludu polskiego został wykreowany przez inteligencję głównie pochodzenia szlacheckiego, która z jednej strony chciała włączyć warstwy chłopskie w walkę narodowo-wyzwoleńczą, z drugiej natomiast rozpowszechnianie tego mitu miało za zadanie uzasadnić przejście przez inteligencję duchowego i politycznego przywództwa w społeczeństwie.

Treści charakterystyczne dla intersubiektywnej przestrzeni kulturowej narodu polskiego, który odzyskał po ponad 123 latach państwową suwerenność koncentrowały się wokół budowy własnego państwa i kształtowania jedności pomiędzy jego poszczególnymi regionami. W granicach II Rzeczypospolitej Polskiej znalazły się nie tylko ziemie pozaborowe,

¹⁸⁶ J. Tazbir, *Polskie przedmurze chrześcijańskiej Europy. Mity a rzeczywistość historyczna*, Wydawnictwo Interpress, Warszawa 1987, s. 124.

¹⁸⁷ D. Simonides, *Folklorystka wobec mitologizacji przeszłości* [w:] Wojciech Wrzesiński (red.) *Polskie mity polityczne XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1994, s. 70.

¹⁸⁸ D. Simonides, *Folklorystka wobec mitologizacji przeszłości* [w:] Wojciech Wrzesiński (red.) *Polskie mity polityczne XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1994, s. 73.

¹⁸⁹ T. Kulak, *Mit narodowej siły polskiego ludu* [w:] Wojciech Wrzesiński (red.) *Polskie mity polityczne XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1994, s. 156.

ale również część Górnego Śląska, który państwową łączność z Polską utracił w XIV wieku. Stąd w dwudziestoleciu międzywojennym szeroko propagowany był mit Polski – Matki, do której łona wracają jej dzieci – Polacy, których ziemia rodzima znajdowała się wcześniej pod panowaniem innych, w sensie obcych, państw. Przykładem odwoływania się do tego mitu jest zamienne stosowania w propolskiej prasie górnośląskiej stwierdzeń: „powrót Górnego Śląska do Polski” i „powrót Górnego Śląska do Macierzy”. Z kolei rozpoczynająca kampanię wrześniową 1939 roku agresja hitlerowska i bolszewicka na ziemiach polskich i trwająca kolejne 5 lat okupacja tych ziem przez najeźdźców spowodowała, że wśród Polaków znów rozpowszechniły się romantyczne, narodowowyzwoleńcze treści narodowe. Jako przykład może posłużyć utrzymany w podniosłym tonie apel do opinii światowej o potępienie hitlerowskiej i bolszewickiej agresji na ziemiach polskich wystosowany przez Ignacego Jana Paderewskiego w Morges 21.09.1939 roku. *„Pragnąłbym przed oczyma wszystkich narodów cywilizowanych wnieść wysoko obraz Polski Niepokalanej, którą przemoc dzika i okrutna rozpięła na krzyżu cierpienia. Huk dział i łoskot bomb, godzących z samolotów nieprzyjacielskich w nasze miasta pełne życia i nasze wsie spokojnej pracy oddane, to jakby uderzenia młotów, które przed tysiącami lat były gwoździe w Krzyż na Golgocie. Krew ofiar bez winy płynie strumieniami, jak wówczas krew Chrystusa za Zbawienie świata [...]”*¹⁹⁰. W przemówieniu tym odżył mit narodowy Polski-Chrystusa Narodów, która składa się w świadomej ofierze, aby być zaporą przeciw napływowi barbarzyństwa. Paderewski poprzez ten mit narodowy bezpośrednio przypomniał czasy zaborów, a pośrednio przypomniał światłe karty z historii Polski, gdy była ona przedmurzem chrześcijaństwa. Miało to za zadanie wstrząsnąć światową opinią publiczną, a rodakom dodać otuchy, że każde cierpienie ma sens i trzeba mieć nadzieję na jego przeminięcie.

Treści narodowe i patriotyczne zawarte w symbolach, mitach i stereotypach narodowych w ciekawy sposób funkcjonowały w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej polskiej wspólnoty narodowej w okresie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Badacze tego zjawiska okres ten często nazywają „latami podwójnymi”. Z jednej strony treści funkcjonujące w publicznej sferze podporządkowane były ideologii państwa totalitarnego realizującego socjalistyczną gospodarkę. Chcąc przekształcić polską wspólnotę narodową w socjalistyczny naród ideolodzy i działacze nowego systemu propagowali symbole, mity i stereotypy odsyłające jednostki do socjalistycznych i komunistycznych treści takich jak eliminacja antagonizmów klasowych, ekonomicznych i społecznych i dowartościowanie, podmiotowość ludu pracującego. Z drugiej strony w sferze prywatnej, w grupach rodzinnych, przyjacielskich i wyznaniowych kultywowano tradycję polską odziedziczoną po przeszłych pokoleniach. Dzięki temu symbole, mity i stereotypy charakterystyczne dla polskiej wspólnoty narodowej oraz treści wyznaczające

¹⁹⁰ I.J. Paderewski, *Apel Paderewskiego do opinii świata w sprawie agresji hitlerowsko-bolszewickiej na ziemiach Rzeczypospolitej*, Rion Bosson, Morges 21.09.1939, [w:] Marian Marek Drozdowski, Andrzej Piber, Ignacy Jan Paderewski. *Myśli o Polsce i Polonii*, Wydawnictwo Dembinski, Paryż 1992, s. 230.

specyfikę poszczególnych grup etnicznych zamieszkujących ziemie polskie przetrwały, nawet jeśli nie były one zgodne z oficjalną propagandą Polskiej Republiki Ludowej.

Dokonana w 1989 roku zmiana ustroju państwa polskiego z socjalistycznego na kapitalistyczny, gospodarki sterowanej na wolnorynkową pociągnęła za sobą możliwość swobodnego odwoływania się do symboli, mitów i stereotypów narodowych oraz narracji charakterystycznych dla poszczególnych grup etnicznych zamieszkujących terytorium państwa polskiego. Przykładem tego typu działalności była polityka historyczna realizowana przez środowisko związane z prezydentem Lechem Kaczyńskim, w ramach której odwołując się m.in. do mitu Powstania Warszawskiego postulowano utworzenie IV Rzeczypospolitej Polskiej¹⁹¹. Jednakże na przestrzeni 20 lat III Rzeczypospolitej Polskiej nie doszło do upowszechnienia się spójnej koncepcji wartości typowych dla kultury polskiej i opartej na niej tożsamości narodowej. W dzisiejszych czasach „*odczuwa się brak odpowiedzialności za łączenie dwóch ważnych dzisiaj tendencji: 1) zachowania i rozwijania kultury własnej i polskiej tożsamości, 2) otwarcia na inne społeczeństwa, na nową kulturę o cechach globalnych*”¹⁹². Wypowiedź ta zgadza się z tezami głoszonymi przez innych badawczy – humanistów o mającym miejsce w dzisiejszych czasach kryzysie państwa narodowego, którego fundament tworzyła wspólnie podzielana kultura. Coraz częściej można usłyszeć tezę, że podstawą współczesnych społeczeństw nie jest już jedna dominująca kultura narodowa, ale oparta na realizacji idei wolności i tolerancji wielokulturowość¹⁹³. W ramach tej wielokulturowości dochodzą do głosu symbole, mity i stereotypy odsyłające do wartości charakterystycznych dla tożsamości kulturowej poszczególnych grup etnicznych zamieszkujących państwo polskie. Przykładem aktywnej na polu dopominania się o swoją podmiotowość grupy etnicznej są Górnolślązacy. Warto przyjrzeć się treściom charakterystycznym dla górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej.

III.II. II: Przykłady zmitologizowanych treści funkcjonujących w górnośląskim kanonie kulturowym

Ciekawym przykładem procesu mitologizacji obiektu charakterystycznego dla górnośląskiej przestrzeni kulturowej jest narracja definiującą symboliczne znaczenie Górny Św. Anny, która zmieniała się w zależności od wyznaczonego przynależnością państwową tego regionu kontekstu kulturalnego i społeczno – politycznego. W pradawnych czasach góra ta była

¹⁹¹ A. Rycman, *Władza symboliczna prezydenta RP na przykładzie polityki historycznej Lecha Kaczyńskiego* [w:] Jacek Wódz (red.) *O pożytkach z badań z dziedziny socjologii i antropologii polityki. Próby refleksji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012. s. 37 – 52.

¹⁹² L. Dyczewski, *Wartości kulturowe ważne dla polskiej tożsamości*, [w:] Leon Dyczewski, Dariusz Wadowski (red.) *Tożsamość polska w odmiennych kontekstach*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2009, s. 178-179.

¹⁹³ A. Śliz, *Śląsk: wielokulturowość czy kulturowe różnicowanie?* [w:] „*Studia socjologiczne*” nr 4/2009 (195), s. 150.

pogańskim miejsce kultu. Pierwsza reinterpretacja znaczenia tego miejsca uczyniła z niego świętą górę chrześcijan. Kolejna mitologizacja Górny św. Anny miała miejsce w okresie kulturkampfu, gdy pełniła ona funkcję katolickiego miejsca pielgrzymkowego dla Górnoszlązaków. Wtedy to konieczność opowiedzenia się wobec „innego”, obcego” jakim był świat protestanckich Prus spowodowała, że miejsce to stało się azyłem tożsamości dla polsko - i niemieckojęzycznych Górnoszlązaków¹⁹⁴. Kolejnym momentem, w którym autochtoniczni mieszkańcy górnośląskiej ziemi nadawali Górze św. Anny znaczenia był rok 1921, gdy miały miejsce plebiscyt i III powstanie śląskie. Zapoczątkowano wtedy mitologizację tego miejsca na symbol „małej ojczyzny”, Górnego Śląska. W wyniku dokonanego w 1922 podziału górnośląskiej ziemi pomiędzy II Rzeczpospolitą Polską a Republikę Weimarską obszar, na którym znajduje się Góra św. Anny włączono do państwa niemieckiego. Spowodowało to, że w Dwudziestoleciu międzywojennym miała miejsce mitologizacja tego miejsca na narodowosocjalistyczny symbol, czego przykładem było zorganizowanie uroczystości ku czci bojowników Selbstschutzu w dziesiątą rocznicę walk majowych (maj 1931). Towarzyszyła temu propaganda „krwawiącej granicy” i żądanie rewizji wschodniej linii granicznej. W niemieckojęzycznej prasie przedstawiano Górę Św. Anny jako narodową, antyrepublikańską i antydemokratyczną świętość. Winą za podział historyczno –geograficznego obszaru Górnego Śląska obarczano demokratyczny rząd Republiki Weimarskiej. Śląscy narodowi socjaliści dokonali inscenizacji Góry św. Anny jako miejsca oporu przeciwko Polakom i Republice Weimarskiej. Ten sposób narracji był rozpowszechniany w powieściach i przedstawieniach teatralnych. Jak podaje Juliane Haubold-Stolle¹⁹⁵ reinterpretacja symboliki Góry powiodła się narodowym socjalistom jedynie połowicznie. Często przypominano toczący się na niej przebieg militarnych zmagania o przynależność państwową Górnego Śląska z 1921 roku, jednak nie spowodowało to zaniku chrześcijańskiego charakteru tego sanktuarium. W latach 1934 – 1938 naziści wybudowali amfiteatr oraz pomnik upamiętniający niemieckich żołnierzy poległych w walkach z polskimi powstańcami z 1921 roku. Przez cały okres dwudziestolecia międzywojennego organizowano również pielgrzymki polskojęzycznych Górnoszlązaków na Górę św. Anny, którym towarzyszyła polskojęzyczna oprawa. Ostatnie z nich spotkały się z szykanami ze strony niemieckiej.

Tradycja walk na Górze Św. Anny obecna była w mitologii propolskich powstańców śląskich. W twórczości literackiej z okresu plebiscytu i powstań śląskich miejsce to było określane kulminacyjnym punktem powstania i ofiary: *„jako symbol największego natężenia walki, jakby drugą jakąś Jasną Górę, tylko, że – przez tragiczne załamanie walk układami –*

¹⁹⁴ W latach 1861 -1938 nabożeństwa w Sanktuarium na Górze św. Anny odprawiano zarówno w języku polskim jak i niemieckim.

¹⁹⁵ J. Haubold-Stolle, *Góra Świętej Anny w niemieckiej i polskiej tradycji politycznej* [w:] Juliane Haubold-Stolle, Bernard Linek (red) *Górny Śląsk wyobrażony: wokół mitów, symboli i bohaterów dyskursów narodowych*, Opole, Marburg 2005, s. 198 – 199.

naznaczone męczeństwem Golgoty”¹⁹⁶. Motyw złożenia przez propolskich bojowników górnśląskich ofiary ze swojego życia za powrót ziemi śląskiej do Polskiej Macierzy obecny jest również w poezji i pieśniach powstańczych. Przykładowo Aleksander Skowroński¹⁹⁷ w wierszu Góra Chełmska utożsamiał to miejsce z symbolem polskości Górnego Śląska. Już sam tytuł wiersza jest znaczący - Góra Chełmska to wywodząca się z czasów słowiańskich nazwa Góry św. Anny. Bazaltowym skałom góry przypisano wieczne trwanie i utożsamiono je z nieprzemijającym prawem narodu polskiego do Górnego Śląska.

W trakcie II wojny światowej konflikt o teren pogranicza, jakim jest historyczno – geograficzny obszar Górnego Śląska przesunął się ze sfery walki symbolicznej w przestrzeń zbrodniczej polityki okupacyjnej hitlerowskich Niemiec. Porządek geopolityczny, który ukonstytuował się po zakończeniu II wojny światowej zmienił pod wieloma względami

sytuację historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska. Przede wszystkim w granicach socjalistycznej Polski znalazła się zarówno ta część ziemi śląskiej, która w dwudziestolecie międzywojennym należała do państwa polskiego jak i ziemie, które przed wojną wcielone były do Republiki Weimarskiej. Z terenu tego wysiedlono Górnślązaków zdefiniowanych jako Niemcy, a w stosunku do pozostałej autochtonicznej ludności ziemi śląskiej stosowano politykę asymilacji do socjalistycznego państwa. Po II wojnie światowej zburzono mauzoleum niemieckie.

Duchowni kościoła katolickiego próbowali „ratować” Górę św. Anny jako miejsce pątnicze, czego przykładem jest wydana w 1946 roku książka franciszkanina ojca Barnaby Stokowego *Góra św. Anny. Zarys historii ośrodka kultu religijnego na Górnym Śląsku*. Fragmenty tej publikacji ukazują również to miejsce jako symbol polskości Górnego Śląska, który może stać się miejscem pielgrzymek wszystkich obywateli państwa polskiego¹⁹⁸. Również członkowie władz komunistycznych w specyficzny sposób mitologizowali tą górę. Ciekawym przykładem jest współpraca wojewody śląskiego Aleksandra Zawadzkiego z przewodniczący Związku Weteranów Powstań Śląskich i wicewojewodą Jerzym Ziętkiem w celu wybudowania na Górze św. Anny pomnika powstańców śląskich. W opublikowanych na łamach „Trybuny Robotniczej” przemówieniach obu wojewodów wygłoszonych podczas uroczystości odsłonięcia tego pomnika możemy zauważyć przypisywanie temu wydarzeniu i miejscu znaczeń charakterystycznych dla pierwszych lat Polskiej Republiki Ludowej. Podkreślanie przez A. Zawadzkiego¹⁹⁹ ofiarności walki ludu śląskiego towarzyszyło krytykowanie rządów

¹⁹⁶ O. Ręgorowiczowa, *Twórczość literacka w okresie plebiscytu i powstań śląskich*, „Strażnica Zachodu” 1931, nr 3, s. 506.

¹⁹⁷ A. Skowroński, *Góra Chełmska* [w:] Zdzisław Hierowski, *Śląsk walczący. Poezja i pieśni*, Katowice 1946, s. 35.

¹⁹⁸ B. Stokowy, OFM, *Góra św. Anny. Zarys historii ośrodka kultu religijnego na Górnym Śląsku*, Wrocław 1946, s. 8.

¹⁹⁹ A. Zawadzki, *Lud śląski – współgospodarzem Ojczyzny. Przemówienie wojewody gen. Zawadzkiego*, „Trybuna Robotnicza” 20.05.1946.

sanacyjnych. Natomiast J. Ziętek w swoim przemówieniu nawiązał do ukształtowanej w dwudziestoleciu międzywojennym tradycji interpretowania powstań śląskich jako polskich zrywów narodowowyzwoleńczych. „Zebraliśmy się dziś na Górze św. Anny w miejscu, które jest symbolem naszej walki wolnościowej. Zebraliśmy się, by zakończyć nasz marsz ku Polsce, rozpoczęty w latach 1919 – 1921, zebraliśmy się, by zadokumentować, że Śląsk cały po kilkuletniej niewoli wrócił raz na zawsze do Macierzy”²⁰⁰. Pierwsi powojenni wojewoda i wicewojewoda śląski prezentowali odmienne postawy ideologiczne, jednakże ich publiczne wypowiedzi, udostępniane na łamach prasy mitologizowały Górę św. Anny na symbol socjalistycznej polskości Górnego Śląska. Świadczą o tym tytuły wypowiedzi prasowych drukowanych na łamach prasy śląskiej takie jak: *Sztandar powstańców śląskich, sztandar robotników i chłopów – jest dziś sztandarem Odrodzonej Polski*²⁰¹. Na łamach prasy górnośląskiej podkreślano, że uroczystość ku czci uczestników III powstania śląskiego była manifestacją przynależności Górnego Śląska do Polski i równocześnie stanowiła ona legitymizację dla socjalistycznej władzy w Polsce. Opisowi przebiegu uroczystości zorganizowanej z okazji 20-rocznicy śląskiego zrywu powstańczego towarzyszyło nawoływanie do głosowania w referendum zgodnie z wolą partii socjalistycznej²⁰². W latach 1945 – 1989 nie odbywały się w Sanktuarium tym nabożeństwa w języku niemieckim. Równocześnie w nieoficjalnym, prywatnym obiegu informacji wśród Górnoszlązaków funkcjonowały również odziedziczone po autochtonicznych mieszkańcach tego regionu treści mitologizujące Górę św. Anny na symbol Powstań Śląskich. Tego typu narracja przetrwała czasy Polskiej Republiki Ludowej. Symboliczne oddziaływanie Góry św. Anny jako miejsca, w którym propolscy Górnoszlązacy złożyli ofiarę z życia za powrotu ziemi śląskiej do Polskiej Macierzy uniemożliwiło zorganizowanie tam w 1989 roku polsko – niemieckiej mszy pojednania, podczas której miało dojść do spotkania premierów Polski i Niemiec. Wśród propolskich mieszkańców historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska rozpowszechniał się pogląd, że plany zorganizowania mszy polsko-niemieckiego pojednania w takim miejscu to niemiecka prowokacja. Ostatecznie polsko-niemiecka msza o pojednanie, w której uczestniczyli Tadeusz Mazowiecki i Helmut Kohl została zorganizowana we wsi Krzyżowa koło Świdnicy, gdzie w trakcie II wojny światowej Helmut James von Moltke założył grupę przeciwników Hitlera pod nazwą „Krąg z Krzyżowej”. Do wspólnej celebracji ważnych wydarzeń dla polskiej grupy narodowej i górnośląskiej zbiorowości etnicznej doszło podczas mszy świętej w annogórskim sanktuarium 10 lat później. W latach 1999 – 2001 przedstawiciele polskich władz państwowych oraz opowiadający się za polskością i niemieckością Górnoszlązacy obchodzili

²⁰⁰ J. Ziętek, *Powstańcy – wzywam was na front pracy dla demokratycznej Polski*, „Trybuna Robotnicza” 20.05.1946.

²⁰¹ *Sztandar powstańców śląskich, sztandar robotników i chłopów – jest dziś sztandarem Odrodzonej Polski*, „Trybuna Robotnicza” 20.05.1946.

²⁰² *Nad Odrą i Nysą*, „Trybuna Robotnicza” 21.05.1946.

wspólnie Święta Konstytucji 3 Maja, wspomnienie Matki Boskiej Królowej Polski i rocznicę wybuchu III powstania śląskiego. Z inicjatywy Ruchu Autonomii Śląskiej w pierwszą niedzielę po obchodach święta św. Jadwigi Śląskiej organizowana jest na Górze św. Anny msza święta w intencji ofiar tragedii śląskiej w latach 1945 – 1948 i o pomyślność wszystkich mieszkańców historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska. Od 2006 roku w jej trakcie kazanie jest wygłaszane w języku śląskim. Przedstawiony powyżej krótki opis uwarunkowanych kontekstem kulturowym i historyczno – społecznym właściwym dla danego etapu polsko – niemiecko- śląskiej historii historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska potwierdza tezę postawioną przez Piotra Wróblewskiego²⁰³, uznającego takie miejsca jako Góra Św. Anny, Bazylika w Piekarach Śląskich, miejsca martyrologii takie jak obóz pracy w Łambowicach, upamiętniający wydarzenia z 16 grudnia 1981 roku krzyż przed kopalnią „Wujek” oraz przestrzeń ze sfery profanum – Stadion Śląski (od 1993 roku „Stadion Śląski – Narodowy”) za przestrzeń symbolicznie uznaną za znaczące wartości przez mieszkańców Górnego Śląska. Nie są one elementem szerszego kanonu polskiej bądź niemieckiej pamięci narodowej, ale w obrębie zbiorowości regionalnej, niezależnie od tożsamości narodowej ludności zamieszkującej historyczno – geograficzny Obszar Górnego Śląska, pełnią one funkcję integracyjną bądź dezintegracyjną.

Dzięki przemianom polityczno – gospodarczym państwa polskiego, zapoczątkowanym „bezkrwawym” przewrotem 1989 roku, stało się możliwe takie publiczne prezentowanie cech charakterystycznych dla tożsamości kulturowej Górnego Śląska, które wpływało na sposób tworzenia się reprezentacji politycznej tego regionu i właściwego dla niej dyskursu politycznego²⁰⁴. Pociągnęło to za sobą proces tworzenia bądź uwypuklania symboli i mitów charakterystycznych dla górnośląskiej tożsamości kulturowej, których funkcjonowanie w intersubiektywnej przestrzeni komunikacyjnej podkreśla podmiotowość historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska.

Po przełomie 1989/1990 w dyskursie publicznym tego regionu zaczęły funkcjonować treści odsyłające do idei autonomii i walki o uznanie narodowości śląskiej jako odmiennego bytu społecznego i politycznego. Według Jacka Wodza można wskazać dwie próby tworzenia się mitu założycielskiego rewindykacji politycznych Górnego Śląska. Pierwszą próbą jest odwoływanie się „mitu ludu ciągle gnębionego” (Górny Śląsk jako teren wewnętrznej kolonizacji) obecne na przykład w publicystyce Kazimierza Kutza, drugą stanowi rozwijana przez takie osoby jak publicysta Michał Smolorz i historyk, działacz samorządowy Jerzy Gorzelik narracja ukazująca Górny Śląsk jako wielokulturową przestrzeń, w ramach której

²⁰³ P. Wróblewski, *Miejsca symboliczne na Górnym Śląsku. Między sacrum a profanum*, „Górnośląskie Studia Socjologiczne”, Seria Nowa, Tom 1., Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010, s. 133 - 145.

²⁰⁴ J. Wódz, *Górny Śląsk jako problem polityczny – spojrzenie socjologiczne*, „Górnośląskie Studia Socjologiczne”, Seria Nowa, tom 1., Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010, s. 43.

polskość i niemieckość stykają się na różnych poziomach, a realizacja śląskości rozumiana jest jako realizacja „własnych praw”, która powinna być gwarantowana/chroniona zarówno przez instytucje państwa polskiego jak i przez organy Unii Europejskiej²⁰⁵.

Z kolei według Ofka Piechniczka²⁰⁶ sama ideę autonomii lansowana przez Ruch Autonomii Śląska może być rozumiana jako mit polityczny. W ramach tego typu narracji idealizuje się okres Dwudziestolecia międzywojennego, gdy włączona do państwa polskiego część górnosląskiej ziemi funkcjonowała jako autonomiczne województwo śląskie. Górnosłązacy utożsamiając się z tym mitem, mają nadzieję na realizację wolności i niezależności. Wiąże z nim również cały zbiór emocji, który towarzyszy stanowi „wybicia się na niepodległość”. Rozpowszechniany po 1989 roku w intersubiektywnej górnosląskiej przestrzeni kulturowej mit autonomii tego regionu dla wielu Górnosłazaków jest pociągający. Zwłaszcza, że program działania, do którego ta narracja odsyła, podkreśla konieczność nadania większej swobody temu obszarowi, poprzez wzmocnienie kompetencji władz samorządowych, rozbudowanie i ugruntowanie górnosląskiej tożsamości oraz promocję kultury i wiedzy o tym regionie. Ofka Piechniczek podkreśla, że wśród górnosląskiej ludności mit autonomii pełni przede wszystkim funkcje integracyjną. Skupia zarówno osoby związane z Ruchem Autonomii Śląska, jak i niezrzeszone jednostki, które wiążą hasło autonomii nie tyle z koncepcją polityczną, co z „*poczuciem jedności, z siłą wspólnoty, z tradycją przekazywaną przez pokolenia, ze świadomością wartości ziemi, z jakiej się pochodzi czy z potrzebą manifestacji swojej wyjątkowości*”²⁰⁷.

W rozdziale tym podjęłam próbę ukazania obowiązujących w naukowym świecie sposobów definiowania elementów wyznaczających specyfikę polskiej tożsamości narodowej i górnosląskiej tożsamości etnicznej, do których należą kult bohaterów, mity, symbole i stereotypy etniczne i narodowe. Ponadto podjęłam próbę rekonstrukcji przykładowych treści funkcjonujących w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej polskiej wspólnoty narodowej i górnosląskiej zbiorowości. Dokonany przeze mnie wybór pokrótce opisanych bohaterów kulturowych, mitów, symboli i stereotypów podyktowany był moim przekonaniem o ich szczególnym znaczeniu dla polskiego narodu bądź dla historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska. Do podjęcie refleksji nad procesem kształtowania polskiej tożsamości kulturowej wśród autochtonicznych mieszkańców historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska na podstawie analizy sposobu obecności w górnosląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej treści odnoszących się do postaci Stanisława Moniuszki i jego

²⁰⁵ W filozofii unijnej regiony są samodzielnymi podmiotami.

²⁰⁶ O. Piechniczek, *Mityczny wymiar idei autonomii na Górnym Śląsku* [w:] Jacek Wódz (red.) *O pożytkach z badań z dziedziny socjologii i antropologii polityki. Próba refleksji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012, s. 62 - 76.

²⁰⁷ O. Piechniczek, *Mityczny wymiar idei autonomii na Górnym Śląsku* [w:] Jacek Wódz (red.) *O pożytkach z badań z dziedziny socjologii i antropologii polityki. Próby refleksji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012, s. 69.

poszczególnych utworów istotne są ustalenia Floriana Znanieckiego o roli kultu bohatera w procesie budowania/kształtowania tożsamości narodowej. Ze względu na przedmiot mojej rozprawy, jakim jest recepcja postaci i twórczości Stanisława Moniuszko, szczególną uwagę przywiązuje do tego fragmentu rozważań twórcy polskiej socjologii humanistycznej, w których definiuje on społecznie oddawaną cześć genialnemu twórcy jako więziotwórczy kult bohatera kulturowego. Ponieważ zakładam, że charakterystyczny dla poszczególnych okresów historycznych sposób funkcjonowania postaci Stanisława Moniuszki w polskiej i górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej będzie czynił z kompozytora i jego poszczególnych utworów symbole, charakterystyczne dla danego okresu i dookreślane przez specyfiką obowiązującej w nich oficjalnej narracji jako: symbole polskości, socjalizmu, górnośląskości, szeroko umówiłam zagadnienie polskich i górnośląskich symboli, mitów i stereotypów. Sądzę, że charakterystyczny dla danego okresu historycznego (okres zaborów, Dwudziestolecie międzywojenne, lata Polskiej Republiki Ludowej i czasy suwerennej państwowości polskiej po 1989 roku) i danej grupy społecznej (polskiej wspólnoty narodowej, polskiego państwa socjalistycznego bądź górnośląskiej zbiorowości) sposób funkcjonowania postaci kompozytora i jego wybranych utworów w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej polskiej i/bądź górnośląskiej wspólnoty wyznaczony będzie przez proces ich mitologizacji na wytwory kulturowe odnoszące obcujące z nimi jednostki do uznawanych w danym czasie za istotne wartości.

Rozdział IV: Kategoria wielokulturowości a Górny Śląsk

Analiza procesu budowania tożsamości narodowej poprzez recepcję postaci i twórczości Stanisława Moniuszki kreowanej w polskiej prasie muzycznej wydawanej w pozaborowej Rzeczypospolitej Obojga Narodów (case studies) i odniesienie wniosków z tej analizy do sposobu obecności tego kompozytora i jego dzieł w XX wiecznej górnośląskiej przestrzeni kutrowej wymaga uwzględnienia faktu, że w latach 1910 – 2010 ewoluowały zarówno sposób definiowania polskości, roli polskiej kultury narodowej wobec grup etnicznych zamieszkujących w danym okresie państwo polskiej jak i funkcjonowania górnośląskości w ramach państw, do których w danym czasie należały historyczno – geograficzne ziemie Górnego Śląska. Intersubiektywna przestrzeń kulturowa, która w I połowie XX wieku funkcjonowała jako teren pogranicza kulturowego, następnie po zakończeniu II wojny światowej przez prawie pół wieku była podporządkowana totalitarnemu systemowi socjalistycznemu, dzięki zmianom polityczno – gospodarczym i kulturalnym zaistniałym w wyniku przeobrażeń zapoczątkowanych w 1989 roku zyskała podmiotowość. Towarzyszyło temu rozpoczęcie realizowania górnośląskiej tożsamości etnicznej w oparciu o zasadę wielokulturowości.

Współczesny świat uwikłany jest w procesy o charakterze globalnym. Znajduje to przełożenie na konieczność dokonania redefinicji procesu kształtowania tożsamości jednostek i zbiorowości ludzkich. Konstruowanie tradycyjnej tożsamości zbiorowej odwoływało się do wspólnie podzielanego terytorium i względnie trwałych struktur społecznych oraz kulturowych o charakterze nacjonalistycznym bądź etnicznym. Obecnie można zaobserwować zmianę charakteru owych struktur z względnie stabilnych na płynne, zmienne. Rozwój mass mediów oraz względna łatwość przemieszczania się spowodowały, że człowiek myśli, działa i kształtuje swoją tożsamość w kontekście wielokulturowości. Anna Śliz i Marek S. Szczepański zwracają uwagę, że kształtowanie tożsamości jednostkowej w odniesieniu do wielokulturowości ma charakter intencjonalny i wymaga ciągłego tworzenia oraz modyfikowania jednostkowej identyfikacji oraz ciągłego tworzenia i wymyślenia subświatów²⁰⁸. Sądzę, że powyższą konstatację można również odnieść do sposobów konstruowania zbiorowych tożsamości narodowych bądź etnicznych. Ich realizatorzy są dziedzicami tradycji, której interpretacja odnosi ją do procesów kulturowych charakterystycznych dla teraźniejszości. Rozwój technologiczny i informacyjny umożliwił względnie łatwy dostęp do przedstawicieli innych niż

²⁰⁸ A. Śliz, M.S. Szczepański, *Tożsamość i świat wielokulturowy* [w:] Leon Dyczewski, Krzysztof Jurek (red.) *Tożsamość w wielokulturowym kontekście*, Wydawnictwo KUL, Centrum Europejskie Natolin, Lublin-Warszawa 2013, s. 84.

własna kultur. Nawet jeżeli dana jednostka nie zdecyduje się na zagraniczne podróże bądź emigrację, z czym wiążą się bezpośrednie kontakty z przedstawicielami innych kultur, to pośredni kontakt z rzeczywistością wielokulturową mogą zapewnić jej treści przekazywane przez elektroniczne media²⁰⁹. Zatem mamy do czynienia ze współlistnieniem i przenikaniem się treści wywodzących się z wielu różnych kultur również w wymiarze intersubiektywnym. W pewnym sensie wywierają one również wpływ na sposób interpretowania odziedziczonych po przodkach wartości i wytworów kulturowych, na sposób w jaki dokonuje się odczytanie i interpretacja treści tradycyjnie wyznaczających specyfikę danej grupy narodowej bądź etnicznej. Według Jerzego Nikitorowicza²¹⁰ współczesna wielokulturowość to zmiana cywilizacyjna podobna do tej, którą było przejście od feudalizmu do kapitalizmu. Może być ona postrzegana jako fakt empiryczny, świadomościowy, ideologiczny i edukacyjny. W pierwszym sensie jest ona cechą zróżnicowanego kulturowo społeczeństwa. Drugie ujęcie wielokulturowości dotyczy procesu samodefiniowania przez jednostkę bądź grupę społeczną przynależności do różnych kultur i uznawania ich norm, wartości oraz sankcji. Z kolei definiując wielokulturowość jako fakt ideologiczny poprzez jej realizację rozumiemy podejmowanie zobowiązań etycznie – moralnych wobec kulturowo „innych”, z którymi się współegzystuje. Natomiast określanie wielokulturowości jako faktu edukacyjnego wiąże się z prowadzeniem działań na rzecz dialogu międzykulturowego takich jak realizacja projektów bądź programów szkolnych, kształtująca postawy otwartości i porozumienia z przedstawicielami innych kultur, potrzebę doświadczania inności kulturowej i uwrażliwiania na nią. Z drugiej strony kształtowanie polityki państwowej w oparciu o zasadę wielokulturowości przy jednoczesnym zaniechaniu działań mających na celu integrację różnych grup etnicznych i narodowych zamieszkujących terytorium danego państwa może doprowadzić do negatywnych zjawisk aktywizowania postaw ksenofobicznych, nacjonalistycznych wśród przedstawicieli danej grupy etnicznej bądź narodowej oraz do segregacji a nawet gettyzacji całych zbiorowości ludzkich.

U progu XXI wieku fenomen wielokulturowości zajmuje wielu badaczy, co należy wiązać z kryzysem państwa narodowego, którego fundament stanowiła wspólnie podzielana kultura. Współczesny renesans wielokulturowości rozpoczął się wraz z decyzją premiera Kanady, Pierre’a Elliota Trudeau, który w 1971 roku wprowadził założenia polityki wielokulturowości w życie społeczeństwa kanadyjskiego. Na obszarze Kanady i Australii, po nieudanych próbach wdrażania ideologii asymilacyjnych takich jak anglokonformizm, Melting

²⁰⁹ L. Dyczewski, *Tożsamość w domowej wielokulturowości* [w:] Leon Dyczewski, Krzysztof Jurek (red) *Tożsamość w wielokulturowym kontekście*, Wydawnictwo KUL, Centrum Europejskie Natolin, Lublin-Warszawa 2013, s. 275 – 283.

²¹⁰ J. Nikitorowicz, *Konsekwencje wielokulturowości dla tożsamości jednostkowej i kultury narodowej* [w:] Leon Dyczewski, Krzysztof Jurek (red) *Tożsamość w wielokulturowym kontekście*, Wydawnictwo KUL, Centrum Europejskie Natolin, Lublin-Warszawa 2013, s. 109.

Pot Indeks (indeks różnorodności kulturowej), opracowano liczne publikacje dotyczące wielokulturowości, którą postrzegano jako panaceum na problemy etniczne i kulturowe. W latach 80. i 90. XX wieku koncepcję wielokulturowości zastosowano w badaniach społeczeństw Europy Zachodniej. Wiązało się to z dostrzeżeniem zróżnicowania etnicznego na kontynencie europejskim wynikającego z następujących zjawisk: występowania na nim grup mniejszościowych podporządkowanych grupie dominującej, migracji na kontynent europejski ludności z byłych krajów kolonialnych oraz transformacji ustrojowej w krajach byłego bloku wschodniego umożliwiającej dostrzeżenie problematyki mniejszości narodowych, etnicznych i religijnych.

Marian Golka zwraca uwagę, że zjawisko wielokulturowości nie jest czymś nowym, właściwym tylko dzisiejszym czasom. Autor doszukuje się korzeni współczesnego renesansu wielokulturowości już w starożytnym Egipcie – na dworach faraonów przebywało wielu cudzoziemców o tożsamości kulturowej właściwej swojej grupie pochodzenia etnicznego, greckim polis – gdzie istniała zbiorowość cudzoziemców zwanych „motejkami”, czy w legionach rzymskich – werbowano do nich przedstawicieli różnych grup etnicznych²¹¹. Jednakże A. Śliz i M.S. Szczepański zwracają uwagę, że chociaż zjawisko wielokulturowości towarzyszy ludzkości od wieków, to współcześnie wzbudza ono liczne dyskusje na temat okresu jego ukonstytuowania się, sposobu jego definiowania oraz rozumienia²¹². Rozważania nad wielokulturowością koncentrują się z jednej strony na budowaniu teoretycznego ujęcia tego zjawiska, z drugiej strony na opisie społecznej rzeczywistości o granicach wyznaczonych przez ten termin. Pojęciem wielokulturowość określamy fakt społeczny odnoszący się do stanu współistnienia wielu kultur w danej przestrzeni społecznej. W badaniach dotyczących zagadnień mniejszości narodowych i grup etnicznych zamieszkujących tereny pogranicza oraz powstałych w wyniku współczesnych procesów globalizacji i migracji pojęcia wielokulturowości i zróżnicowania kulturowego są bardzo istotne. Te zjawiska socjologiczne mają wpływ na kulturę, wzory kulturowe, style życia oraz deklaratywne i realizowane wartości przez poszczególne jednostki i grupy społeczne. W szczególności dotyczy to osób i zbiorowości zamieszkujących obszary pogranicza kulturowego. Pograniczna tożsamość tych osób zawsze w pewnym sensie była wielokulturowa. Jednakże współcześnie można zauważyć w wypowiedziach medialnych transmitowanych w różnych kanałach telewizyjnych, publikowanych na tematycznych stronach internetowych bądź w tematycznych czasopismach,

²¹¹ M. Golka, *Imiona wielokulturowości*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2010, s. 143-144.

²¹² A. Śliz, M.S. Szczepański, *Czy polska jest wielokulturowa?* [w:] Oxana Kozłova, Agnieszka Kołodziej-Durnaś (red) *Kulturowe zróżnicowanie narodowych, regionalnych i organizacyjnych tożsamości*, Szczecin 2011, s. 10.

że wielokulturowość zaczęła funkcjonować jako zasada organizująca treści wyznaczające specyfikę pogranicznej tożsamości.

Termin wielokulturowość jest niejednoznaczny, gdyż nie oznacza on prostej wielości kultur występujących obok siebie na danym obszarze, ale stan, gdy te kultury równoprawnie współistnieją. Zjawisko wielokulturowości nie sprowadza się do zjawiska zróżnicowania kulturowego, aczkolwiek w sytuacji, gdy dane społeczeństwo wkroczyło na drogę demokratyzacji zróżnicowanie kulturowe jest pierwszym stadium procesu, którego zwieńczeniem jest stan wielokulturowości. Mianem wielokulturowości określamy taki zróżnicowany układ kulturowy funkcjonujący na zasadach demokratycznych, który cechuje się elementami spójności pozwalającej na stworzenie nowej jakości – wspólnych działań realizowanych przez jednostki posiadające uświadomioną, różną tożsamość kulturową. Wielokulturowość to „*zbiór zasad i procesów realizacji współżycia społecznego w warunkach realizacji pluralizmu etnicznego i kulturowego, nastawionych przy tym na optymalizację stosunków społecznych przez wyrównanie praw i szans uczestnictwa, co pozwala na niwelację napięć i konfliktów*”²¹³. Warto przytoczyć za Januszem Muchą dychotomiczny podział na wielokulturowość etniczną i nieetniczną. Pierwsza polega na rozpowszechnionej wśród jednostek należącej do określonej grupy specyficznej identyfikacji w oparciu o cechy wynikające z dziedzictwa przeszłości, natomiast druga związana jest procesem demokratyzacji i otwartością życia społecznego²¹⁴. Podobny podział zaproponował Stanley Fish definiując multikulturalizm silny jako domaganie się głębokiego respektu wszystkich kultur, których przedstawiciele zamieszkują konkretny obszar, a multikulturalizm butikowy jako nasycenie przestrzeni społecznej symbolami identyfikującymi kulturowe zróżnicowanie takimi jak etniczne restauracje, sklepy czy festiwale manifestujące kulturową inność²¹⁵.

Zagadnienie związku pomiędzy coraz częściej wprowadzaną w praktykę zasadą wielokulturowości, multikulturalizmu i tożsamością jednostek oraz grup społecznych, na które oddziałuje kultura kreowana przez jej animatorów bądź propagatorów na przestrzeń tolerancyjnej, harmonijnej współegzystencji treści wywodzących się z różnych kręgów kulturowych jest rozwijane podczas konferencji organizowanych przez środowisko socjologiczne związane z Prof. dr. Hab. L. Dyczewskim, których zwieńczeniem są cykliczne już tomy publikacji z serii Tożsamość instytucji, zbiorowości i osób. Podkreśla się, że wielokulturowość stała się jednym z najbardziej powszechnych doświadczeń współczesnych

²¹³ H. Manzer Hanna, *Tożsamość w podróży. Wielokulturowość a kształtowanie tożsamości jednostki*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2003, s. 33.

²¹⁴ J. Mucha, *Wielokulturowość etniczna i nieetniczna*, „Sprawy Narodowościowe” 1999, nr 14-15, s. 41-51.

²¹⁵ S. Fish, *Boutique Multiculturalism, Or Why Liberals are Incapable of thinking about Hale Speech*, ‘Critical Inquiry’ 1997, vol. 23, nr 2 (<http://www.jstor.org/stable/1343988>).

ludzi. Za sprawą globalizacji i rozwoju technicznego umożliwiającego podróżowanie po świecie, czyli bezpośrednie kontakty z przedstawicielami obcych kultur, bądź korzystanie z mediów, w tym z Internetu, produktów i usług rynkowy o cechach globalnych, które dostarczają możliwości pośredniego kontaktu z „nieswoim”, światem kulturowym, radykalnie zmienił się kontekst kształtowania i podtrzymywania jednostkowej i zbiorowej tożsamości. Wyznaczniki tego co stałe i charakterystyczne dla danego typu tożsamości jednostkowej bądź zbiorowej współcześnie funkcjonują w różnorodnym i zmiennym środowisku. Spowodowane jest to między innymi tym, że poszczególne nowoczesne państwa przyjmują wielokulturowość jako zasadę, według której powinna przebiegać współegzystencja w ramach jednego państwa wielu grup etnicznych, mniejszości narodowych i wspólnoty narodowej o kulturze dominującej²¹⁶. Obcowanie z różnymi kulturami sprzyja rozwojowi ludzkiej osobowości i jednocześnie świadomemu przeżywaniu oraz dalszemu kształtowaniu własnej tożsamości kulturowej. Kontakt z „nieswoimi” kulturami umożliwia jednostkom poznanie odmiennych wartości, norm, wzorów zachowań, zwyczajów, form estetycznych, światopoglądów i stanów psychospołecznych, z czym może się rozpowszechniania wśród jednostek postawy tolerancji wobec tego co inne, co w wymiarze społecznym sprzyja zapobieganiu rozwojowi fanatycznego kultu tego co, własne i wrogości do tego co obce. Z drugiej strony funkcjonowanie w ramach wielokulturowości może wpływać na kształtowanie postaw nonkonformistycznych, służących zachowaniu specyfiki własnej tożsamości kulturowej.

Zdaniem Prof. zw. dra hab. L. Dyczewskiego należy wystrzegać się traktowania wielokulturowości jako wartości autotelicznej i jednocześnie dbać o to, aby w stosunku do poszczególnych jednostek i grup społecznych pozostała ona wartością instrumentalną, w tym sensie, że jej pielęgnacja powinna mieć na względzie rozwój całego społeczeństwa wraz z przynależącymi do różnych grup kulturowych jego członkami. *„W konkretnych społeczeństwach wielokulturowość albo istnieje, albo jej nie ma, i zgodnie z tym faktem należy kształtować ustawodawstwo i politykę wewnętrzną. Ale nie powinno się uprawiać ideologii wielokulturowości, co obecnie czynią niektóre środowiska w Polsce, które wbrew rzeczywistości mówią i piszą o wielokulturowości tam, gdzie ona wprawdzie kiedyś była, ale dzisiaj jej nie ma z tego podstawowego powodu, że nie ma podmiotów, czyli ludzi, którzy tworzyli odmienną kulturę i nią żyli”*²¹⁷. Jednocześnie powinno się gwarantować różnym kulturom suwerenność

²¹⁶ L. Dyczewski, *Wstęp* [w] Leon Dyczewski, Krzysztof Jurek (red.) *Tożsamość w wielokulturowym kontekście*, Centrum Europejskie Natolin, wydawnictwo KUL, Lublin – Warszawa 2013, s. 5.

²¹⁷ L. Dyczewski, *Kultura w całościowym planie rozwoju*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2011, s. 16.

zarówno w skali międzynarodowej, np. w ramach Unii Europejskiej²¹⁸, jak i w obrębie tej samej społeczności państwowej.

Współcześni obywatele różnych państw raczej deklarują postawę akceptacji różnorodności kultur w skali międzynarodowej. Natomiast możliwość przekształcenia swojej zbiorowości państwowej z grupy o dominującej kulturze narodowej na grupę wielokulturową budzi wątpliwości. Dzieje się tak pomimo powszechnie znanej opinii, że istnienie w ramach jednego społeczeństwa państwowego wielu różnych grup kulturowych sprawia, że kultura tego społeczeństwa jest bogatsza. *„Jedni w zróżnicowaniu kulturowym widzą przeszkodę w kształtowaniu silnego państwa, dlatego zdecydowanie ograniczają działalność różnych grup kulturowych, a popierają jedną tylko grupę i opierając się na niej kształtują całość życia społecznego i państwowego. Jest to model jednokulturowości, z którym wiąże się polityka asymilacyjna wszelkich mniejszości narodowych i etnicznych. Inni z kolei dopuszczają istnienie i dalszy rozwój wielu grup kulturowych. Jest to model wielokulturowego społeczeństwa”*²¹⁹. Model jednokulturowości charakterystyczny jest dla państw funkcjonujących w oparciu o system totalitarny. W latach 1945 – 1989 realizowało go socjalistyczne państwo polskie. Teoretycznie w nowoczesnych społeczeństwach demokratycznych preferuje się model wielokulturowości nad modelem jednokulturowości, jednakże w praktyce nadal realizuje się oba modele²²⁰.

IV.I: Współczesne państwa realizujące politykę wielokulturowości

W 1971 roku wielokulturowość jako zasadę życia społeczno-państwowego przyjęła Kanada. Rząd premiera Pierre Elliota Trudeau rozwiązał w ten sposób problem Quebecu – odmiennej od anglosaskiej większości kraju prowincji o silnych dążeniach separatystycznych, która dążyła do utworzenia oddzielnego państwa²²¹. W 1975 rząd Australii zaczął stosować w praktyce zasadę wielokulturowości wobec imigrantów. Zakłada ona istnienie społeczeństwa różnorodnego pod względem narodowym i kulturowym, w którym relacje pomiędzy jego członkami wyznacza współistnienie różnych kultur, a nie adaptacja do kultury dominującej. W tym samym czasie w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej prowadzono wobec zamieszkujących ten teren mniejszościowych grup kulturowych politykę opierającą się na koncepcji tzw. tygla kulturowego, wedle której wszystkie kultury występujące na obszarze tego

²¹⁸ Przykładem instytucjonalizacji powyżej opisanego procesu są programy KULTURA bądź MEDIA finansowane ze środków Unii Europejskiej (2007-2013) i program KREATYWNA EUROPA (2014-2020).

²¹⁹ L. Dyczewski, *Kultura w całościowym planie rozwoju*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2011, s. 27.

²²⁰ Jako przykład można podać Republikę Federalnych Niemiec i Francję.

²²¹ Zagadnienie to dokładnie omawia Śliz Anna w pozycji: *Wielokulturowość: ludzie czy rzeczywistość? Socjologiczne studium przypadku na przykładzie Kongresu Polonii Kanadyjskiej*, Uniwersytet Opolski, Opole 2009.

państwa miały się ze sobą wymieszać, zatracić swoje charakterystyczne właściwości i w ten sposób utworzyć nową amerykańską kulturę. Jednakże w państwie tym nastąpiło swoiste przebudzenie etniczne, któremu towarzyszył wzrost świadomości obywatelskiej, o czym szerzej pisze Michel Novak²²². Dzięki temu we współczesnej polityce wewnętrznej tego państwa dominuje model wielokulturowości. Poszczególnym grupom etnicznym zamieszkującym teren USA zapewniono swobodę w pielęgnowaniu własnej kultury, co przyczyniło się do upowszechnienia stanowiska, że obywatelami tego państwa mogą również być Amerykanie polscy, czescy, hiszpańscy czy niemieccy.

Państwem europejskim, które jako pierwsze wprowadziło model wielokulturowości była Szwecja (1975). Jako druga uczyniła to Dania. Rzeczpospolita Polska przyjęła ten model wraz z ratyfikacją Konstytucji z 1997 roku, w artykułach 34, 35 i 36. Wedle tego modelu w ramach ogólnospołecznej kultury polskiej mogą istnieć i swobodnie się rozwijać różne grupy kulturowe. Obywatele RP mogą zgodnie z prawem współtworzyć zarówno kulturę własnej grupy etnicznej, narodowej jak i polską kulturę ogólnospołeczną.

Realizacja polityki wielokulturowości przez konkretne państwo, na terenach którego zamieszkują przedstawiciele wielu grup etnicznych i wspólnot narodowych umożliwia swobodny rozwój na tych samych prawach różnym grupom kulturowym. Jednostki mają możliwość przynależności do podstawowej dla nich grupy kulturowej, najczęściej tej, do której przynależą przez sam fakt urodzenia się w danej rodzinie. Jednocześnie mogą one uczestniczyć w kulturze/rach innych grup, co wpływa na ubogacenie ich osobowości. W ramach tego modelu żadna grupa kulturowa nie jest skazana na zagładę, czy asymilację. Jednostki żyjące w państwie realizującym model wielokulturowości wykazują względną otwartość na inną niż własna kulturę, co może się wyrażać w przejmowaniu poszczególnych elementów z obcej kultury. Jednocześnie cechuje je na tyle względna zamkniętość na „nieswoją” kulturę, z którą wchodzi w kontakt, aby możliwe było utrzymanie własnej tożsamości kulturowej. W państwie wielokulturowym polityka kulturalna przybiera formę mecenatu i dopuszcza innych mecenasów indywidualnych i grupowych. Władza państwowa nie uprzywilejowuje żadnej grupy kulturowej, ale patronuje nad wszelkimi cennymi formami twórczości, które mogą sprawić, iż kultura ogólnospołeczna będzie w swoich treściach i formach różnorodna, bogata i rozwojowa. Ponadto realizująca tego modelu sprzyja zanikaniu instrumentalnego traktowania kultury, jako narzędzia do upowszechniania własnej ideologii, bądź ideologii rządzącej partii²²³.

²²² M. Novak, *Przebudzenie etniczne Ameryki* (H. Pawlikowska przeł., wstępem opatrzył W. Osiatyński), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985.

²²³ L. Dyczewski, *Kultura w całociowym planie rozwoju*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2011, s. 29 - 30.

W dziejach państwa polskiego dominował model wielokulturowości nad modelem monolitu kulturowego, przy czym w poszczególnych okresach był on mniej/bardziej preferowany w jego wewnętrznej polityce. Było to spowodowane wieloetnicznością państwa polskiego i różnorodnością zamieszkujących jego teren grup religijnych. Ponadto brak absolutystycznego typu władzy, wprowadzenie monarchii elekcyjnej, stwarzały dogodne warunki do formułowania praw osobistych, swobód politycznych, co z kolei dawało możliwość zakładania różnorodnych partii i stronnictw politycznych. Przez wieki w ramach Rzeczypospolitej Obojga Narodów żyli ze sobą we względnej zgodzie Polacy, Litwini, Ukraińcy, Rusini, Niemcy, Żydzi, Ormianie, Tatarzy i Karaimi. Bywały okresy, w których owa wieloetniczność i wielokulturowość przyczyniała się do wybuchu konfliktów, ale kulturowo zawsze wzbogacała ona społeczeństwo państwa polskiego. Owa wielokulturowość państwa polskiego przetrwała nawet ponad 100-letni okres zaborów, o czym świadczą dane z Małego Rocznika Statystycznego opublikowane w 1939 roku, w którym zawarto wyniki przeprowadzonego w 1931 roku spisu powszechnego obejmującego wszystkich obywateli II Rzeczypospolitej Polskiej. Na 31915, 8 tys. mieszkańców państwa polskiego, 21993,4 tys. (68,9%) posługiwało się językiem polskim, 3222,0 tys. (10,1%) – ukraińskim, 2732,6 tys. (8,6%) – żydowsko-hebrajskim, 1219,6 tys. (3,8%) – ruskim, 989,9 tys. (3,1%) – białoruskim, 731,0 tys. (2,3%) – niemieckim, 138,7 tys. (0,4%) – rosyjskim, 878,6 tys. (2,8%) – innymi językami lub nie podało żadnego języka²²⁴. Znamienne, że po II wojnie światowej mniejszości etniczno-kulturowe stanowiły tylko 3-4% ogółu ludności państwa polskiego. Polityka narodowa prowadzona przez centralne władze polskiego państwa socjalistycznego faworyzowała socjalistycznie zinterpretowaną polskość przy jednoczesnym ignorowaniu podmiotowości grup etnicznych i mniejszości narodowych zamieszkujących polskie ziemie. Proces ten przybrał szczególnie drastyczną formę w stosunku do mieszkańców włączonego do Polski w 1945 roku historycznie – geograficznego obszaru Górnego Śląska. Nie brano pod uwagę pogranicznego charakteru tego regionu. Mimo trudnych, a nawet drastycznych doświadczeń mniejszości etnicznych i narodowych z okresu PRL'u, wielokulturowość nadal jest mocno zakorzeniona w świadomości współczesnych obywateli państwa polskiego. Zdaniem Leona Dyczewskiego: *„całościowy system kultury danego społeczeństwa państwowego kształtuje się wówczas, kiedy większość jego członków, przynależących do znaczących grup tegoż społeczeństwa przyjmuje wspólny, ważny dla tego społeczeństwa, zbiór wartości, idei, norm, wzorów zachowań, wytworów kulturowych, wydarzeń historycznych i postaci. Jedność systemu społeczno-państwowego zapewnia wówczas nie władza polityczna, lecz consensus istniejących grup kulturowych w odniesieniu do wartości i współdziałania, które odpowiadają większości obywateli i które wiążą się z wielkiej wagi wartościami, normami, wydarzeniami, wytworami*

²²⁴ Mały Rocznik Statystyczny 1939, s. 24-25.

kulturowymi i osobami”²²⁵. Owe wartości zwierzchnie, cele perspektywistyczne, zasady współdziałania, związane z nimi wydarzenia i wytwory kulturowe to treści składające się na centrum kultury polskiej, inaczej zwane jej kanonem. Ich uznanie przez jednostki należące do różnych grup etniczno-narodowych jest podstawą do tworzenia instytucjonalnych ram ogólnospołecznej kultury państwa polskiego w jej całościowym wymiarze. Państwa realizujące zasadę wielokulturowości, w tym III Rzeczpospolita Polska, są różnorodną całością, bogatym w treść i formę, wieloczynnikowym środowiskiem rozwoju dla zamieszkujących je jednostek.

Na obszarze Rzeczypospolitej Polskiej po 1989 roku ukształtowały się warunki sprzyjające procesom demokratyzacji oraz tworzenia się społeczeństwa obywatelskiego. Wraz z rozwojem gospodarki wolnorynkowej i wpływem procesów globalizacyjnych spowodowało to konieczność wyraźnego samookreślenia się jednostek i społeczności na płaszczyźnie dziedzictwa kulturowego. Procesy te uwypukliły z jednej strony zapotrzebowanie na odrodzenie dawnych, autentycznych treści kultury, z drugiej na rozwijanie nowych symboli służących manifestacji własnej tożsamości kulturowej jednostki, zbiorowości lokalnej, regionalnej czy narodowej. Według Władysława Jachera mający miejsce po 1989 roku rozwój demokracji na terenach państw byłego bloku wschodniego stwarza warunki do odradzania się tożsamości jednostkowej i zbiorowej, w ramach której możliwe jest zmanifestowanie nieantagonizującej wielokulturowości. Jest to charakterystyczne zwłaszcza dla zbiorowości osiadłych na terenach pogranicza kulturowego²²⁶. Przykładem takiego terenu pogranicza jest Górnym Śląsk w swoich historyczno-geograficznych granicach, Pomorze czy Białostoczczyzna.

Anna Śliz i Marek S. Szczepański rozważając kwestię wielokulturowości Polski zwracają uwagę na rozróżnienie pomiędzy wielokulturowością etniczną będącą wynikiem długotrwałego zamieszkiwania terytorium danego kraju przez mniejszości etniczne i narodowe oraz wielokulturowością nieetniczną rozumianą jako ułożona w społecznej przestrzeni różnorodność kulturową. Biorąc pod uwagę ogół ludności zamieszkującej teren III Rzeczypospolitej Polskiej kraj ten charakteryzuje się niewielką liczebnością mniejszości narodowych i etnicznych. Szacuje się, że jest to około 1 mln. osób, co stanowi 3% wszystkich jego mieszkańców²²⁷. Jak podaje Jerzy Nikitorowicz w Polsce część przedstawicieli mniejszości

²²⁵ L. Dyczewski, *Kultura w całościowym planie rozwoju*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2011, s. 32.

²²⁶ W. Jacher, *Tożsamość i wielokulturowość jako kategorie badań procesów społecznych* [w:] Leon Dyczewski, Dariusz Wadowski (red.) *Tożsamość polska w odmiennych kontekstach*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2009, s. 16 – 17.

²²⁷ A. Śliz, M.S. Szczepański, *Czy Polska jest wielokulturowa?* [w:] Oxana Kozlova, Agnieszka Kołodziej-Durnaś (red.) *Kulturowe zróżnicowanie narodowych, regionalnych i organizacyjnych tożsamości*, Wydawnictwo ECONOMICUS, Uniwersytet Szczeciński, Szczecin 2011, s. 16.

narodowych i etnicznych żyje w skupiskach, a część w rozproszeniu²²⁸. Jednym z wymiarów polskiej wielokulturowości jest udział mniejszości narodowych i etnicznych w życiu społeczeństwa polskiego. Po przełomie roku 1989 w Polsce nastąpiła zmiana polityki wobec mniejszości narodowych i etnicznych, czego przykładem jest następująca wypowiedź premiera Tadeusza Mazowieckiego dotycząca przedstawicieli mniejszości narodowych i etnicznych: „*Chcielibyśmy, aby czuli się tutaj jak w domu, pielęgowali swój język, a swoją kulturą wzbogacili naszą wspólnotę*”²²⁹. Wypowiedź tą można odczytać jako przejaw otwartości i tolerancji, które to zachowania ludzkie realizowane jako postawy przez masy jednostek sprzyjają tworzeniu się społeczeństwa wielokulturowego.

Warto przypomnieć za Tadeuszem Palecznym, że mniejszość etniczna to zbiorowość, która mimo, że nie jest w pełni dojrzałym narodem, ma daleko posuniętą autonomię i odrębność w obrębie społeczeństwa obywatelskiego bądź państwa narodowego kontrolowanego przez zbiorowość mającą dystynkcję grupy większościowej²³⁰. Z kolei mniejszością narodową za Jerzym Nikitorowiczem nazwiemy grupę mieszkańców danego państwa, którzy posiadają jego obywatelstwo odróżniają się od reszty populacji cechami etnicznymi, językowymi, kulturowymi i religijnymi²³¹. W demokratycznych warunkach przedstawiciele mniejszości narodowej często dbają o łączność ze swoim narodem poprzez kultywowanie jego tradycji i symboliczne manifestowanie swojej narodowości w celu odróżnienia się od przedstawicieli innych wspólnot narodowych bądź grup etnicznych. Mając na uwadze powyższe rozróżnienie, zajmującą współczesnych badaczy polskich dyskusję o wielokulturowości i korzystając z danych, które zgromadzono podczas dwóch spisów powszechnych przeprowadzonych w III Rzeczypospolitej Polskiej, warto spróbować odpowiedzieć na pytanie czy wielokulturowość Polski to fakt empiryczny, czy przykład ideologicznego faktu?

Podczas Narodowego Spisu Powszechnego przeprowadzonego w Polsce w 2002 roku narodowość definiowano jako „*deklaratywną (opartą na subiektywnym odczuciu) cechę indywidualną każdego człowieka, wyrażającą jego związek emocjonalny (uczuciowy), kulturowy lub genealogiczny (ze względu na pochodzenie rodziców) z określonym narodem*”²³². Na pytanie o narodowość, do której zalicza się respondent udzielono odpowiedzi wskazujących, że 36983,7 tys. mieszkańców Polski, (96,74% ludności kraju) zadeklarowało swoją narodowość jako

²²⁸ J. Nikitorowicz, *Grupy etniczne w wielokulturowym świecie*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot 2010, s. 272.

²²⁹ Cyt. Za J. Nikitorowicz, *Grupy etniczne w wielokulturowym świecie*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot 2010, s. 336-337.

²³⁰ T. Paleczny, *Mniejszość* [w:] Zbigniew Bokszański (red.) *Encyklopedia socjologii*, T 2, Oficyna Naukowa, Warszawa 1999, s. 260.

²³¹ J. Nikitorowicz, *Grupy etniczne w wielokulturowym świecie*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot 2010, s. 267-268.

²³² http://www.stat.gov.pl/cps/rde/xbcr/gus/raport_z_wynikow_nsp_ludnosci_i_mieszkan_2002.pdf, (01.08.2012.), s. 39.

polską. Narodowość niepolską zadeklarowało 471,5 tys. mieszkańców tego kraju (1,23%), a w odniesieniu do 774,9 tys. osób nie udało się ustalić przynależności narodowej (2,03%). Na 471,5 tys. osób deklarujących niepolską tożsamość narodową bądź etniczną 444,6 tys. jednostek posiadało obywatelstwo polskie. Najliczniejszą mniejszością narodową zamieszkującą terytorium III Rzeczypospolitej Polskiej okazała się mniejszość niemiecka (152,6 tys. osób), następnie białoruska (48,7 tys.), ukraińska (31 tys.), rosyjska (6,1 tys.), litewska (5,8 tys.), słowacka (2 tys.), żydowska (1,1 tys.), ormiańska (1,1 tys.) i czeska (0,8 tys.). Dane spisu powszechnego z 2002 ujawniły, że na terenie Polski żyją przedstawiciele następujących mniejszości etnicznych: Romowie (12, 6 tys.), Łemkowie (5,9 tys.), Karaimi (0,5 tys.), i Tatarzy (0,5 tys.). Ciekawym wynikiem było zadeklarowanie przez 173,2 tys. osób narodowości śląskiej. W sumie w Spisie Powszechnym z 2002 roku wyróżniono 109 kategorii narodo-etnicznych, ale liczebność tylko 18 z nich można było określić na ponad tysiąc osób²³³.

W spisie powszechnym przeprowadzonym w 2011 roku, podczas którego po raz pierwszy umożliwiono mieszkańcom Polski wyrażenie złożonych tożsamości narodo-etnicznych poprzez możliwość zadeklarowania podwójnej tożsamości, 35 251 tys. osób zadeklarowało wyłącznie narodowość polską, co stanowi 91,6% całej ludności. Podwójną polską i niepolską tożsamość narodową zadeklarowało 834 tys. jednostek, co przekłada się na 2,17% ogółu ludności. Wyłącznie niepolską tożsamość narodową lub etniczną zadeklarowało 554 tys. osób (1,44%). Zgodnie z danymi otrzymanymi podczas ostatniego Narodowego Spisu Powszechnego wzrosło poczucie odrębności etnicznej społeczności regionalnych w Polsce. Do najliczniejszych innych niż polskie identyfikacji narodo – etnicznych należy opcja śląska i kaszubska. Identyfikację pierwszą śląską podało 418 tys. jednostek, z czego 362 tys. osób zadeklarowało wyłącznie śląską tożsamość. Identyfikację drugą śląską zadeklarowało 391 tys. mieszkańców Polski. Łącznie z możliwością określenia swojej pierwszej bądź drugiej tożsamości jako śląskiej skorzystało 809 tys. ludności zamieszkującej teren III Rzeczypospolitej Polskiej, z czego 415 tys. osób podało podwójną slasko-polską bądź polsko-śląską identyfikację. Na drugim miejscu pod względem liczebności plasuje się 228 tys. mieszkańców Polski, którzy jako pierwszą bądź drugą identyfikację wybrali opcję kaszubską, z czego 212 tys. osób zadeklarowało tożsamość kaszubską łącznie z polską. Ponadto teren III Rzeczypospolitej Polskiej zamieszkują przedstawiciele następujących mniejszości narodo-etnicznych: niemieckiej (109 tys.), ukraińskiej (48 tys.), białoruskiej (47 tys.), romskiej (16 tys.), rosyjskiej (13 tys.), amerykańskiej (11 tys.), łemkowskiej (10 tys.) i angielskiej (10 tys.)²³⁴.

²³³ http://www.stat.gov.pl/cps/rde/xbcr/gus/raport_z_wynikow_nsp_ludnosci_i_mieszkan_2002.pdf, (01.08.2012.) s. 39 - 40.

²³⁴ Wyniki Narodowego Spisu Powszechnego Ludności i Mieszkań 2011, Podstawowe informacje o sytuacji demograficzno-społecznej ludności Polski oraz zasobach mieszkaniowych,

Konfrontując ze sobą wyniki z obu Narodowych Spisów Powszechny z lat 2002 i 2011 można zauważyć, że Polska jest krajem odznaczającym się skromnym udziałem mniejszości narodowych i etnicznych. Zatem mówienie, że jest ona krajem wielokulturowym nie oznacza stwierdzenia empirycznego faktu, tylko stanowi przykład ideologicznej narracji. Jednakże niektóre regiony naszego kraju są wyraźnie stygmatyzowane wielokulturowością. W stosunku do nich możemy mówić o wielokulturowości jako fakcie empirycznym. Do takich przestrzeni należy historyczno-geograficzny obszar Górnego Śląska (zarówno ta część, która znajduje się w granicach Polski jak i w granicach Czech). Wątek ten obecnie jedynie sygnalizuje, gdyż zostanie szerzej omówiony w następnym podrozdziale. W tym miejscu zaakcentuję jedynie znamieny w mojej ocenie fakt, że wśród ludności zamieszkującej włączony do Polski po II wojnie światowej obszar historyczno – geograficznego Górnego Śląska 809 tys. osób zidentyfikowało się jako Ślązaków. Może świadczyć o krystalizowaniu się najliczniejszej mniejszości narodowej w Polsce. W odniesieniu do tego typu regionów konieczne jest, aby państwo polskie w sensie ideologicznym i edukacyjnym było przestrzenią wielokulturową. Zwłaszcza, że dzięki zapoczątkowanej bezkrywą zmianą systemu państwowego polskiego w 1989 roku procesom demokratyzacji i wstąpieniu naszego kraju w struktury Unii Europejskiej, która chroni i dowartościowuje specyfikę małych ojczyzn poprzez realizację polityki euroregionów, skupiska mniejszości etnicznych, narodowych ułożone w państwie polskim odznaczają się otwartością w manifestowaniu własnej odmienności kulturowej. Jednostki i grupy społeczne zamieszkujące takie obszary państwa polskiego kształtują swoją etniczną, narodową tożsamość społeczną w odniesieniu do etnicznej wielokulturowości. Jednocześnie, dzięki rozwojowi gospodarki wolnorynkowej i stopniowemu otwieraniu się granic państwa polskiego dla migrującej ludności, przebiega proces uwidaczniania się wielokulturowości nieetnicznej, charakterystyczny zwłaszcza dla polskich metropolii.

Uwidaczniająca się przede wszystkim w polskich miastach nieetniczna wielokulturowość jest wynikiem ułożonej w społecznej przestrzeni różnorodności kulturowej będącej skutkiem procesów migracyjnych, które się wzmogły w krajach Europy Środkowo-Wschodniej po 1989 roku. Zjawisku migracji towarzyszy wzrost kulturowego zróżnicowania w społeczeństwie przyjmującym. Sprzyja to rozwojowi pluralizmu i zmianie tożsamości kulturowej społeczeństwa przyjmującego, czego konsekwencją ma być budowa właściwego społeczeństwa wielokulturowego. Przestrzeń nasycona znakami, symbolami identyfikującymi kulturowe zróżnicowanie oferuje człowiekowi paletę wyborów w zmiennie jednej wizji otaczającego go świata. Według Anny Śliz i Marka S. Szczepańskiego stolica Polski – Warszawa – jest dobrym przykładem dla zobrazowania wielokulturowości nieetnicznej. Szacuje

http://www.stat.gov.pl/cps/rde/xbcr/gus/lu_nps2011_wyniki_nsp2011_22032012.pdf, (01.08.2012.) s. 39 – 40.

się, że zgromadziło się tam około 150 tys. nowych imigrantów, wśród których są pracownicy międzynarodowych korporacji, studenci, wykładowcy, lektorzy, lekarze, artyści i pracownicy fizyczni pochodzący z Rosji, Wietnamu, Afryki, Indii, Chin, Ukrainy, Ameryki i krajów Unii Europejskiej²³⁵. Charakterystyczna dla wielokulturowej przestrzeni społecznej różnorodność kulturowa może być zaczynem konfliktów społecznych, zwłaszcza gdy społeczeństwo przyjmujące jest państwem o wyraźnie skryształizowanej kulturze narodowej. Z drugiej strony gdy środowiska imigrancie podejmują inicjatywę nastawioną na adaptację do polskiej rzeczywistości przy jednoczesnym zachowaniu i ukazania swojej odmienności kulturowej ich obecność w polskiej przestrzeni kulturowej może przyczynić się do ewolucji polskiej zbiorowości w stronę społeczeństwa wielokulturowego, w ramach które przedstawiciele różnych narodów współżyją ze sobą na zasadzie koegzystencji.

IV.II: Historyczno–geograficzny obszar Górnego Śląska jako przestrzeń wielokulturowa

Zdaniem historyka Lecha Szarańca wielokulturowość jest stałym elementem ponad tysiącletniej historii dziejów górnośląskiej ziemi. Historyczny proces zmieniającej się państwowej przynależności tego regionu skutkował tym, że w interesujących nas latach 1910 – 2010 wykazuje on ewolucje od typowego regionu pogranicza do przestrzeni wielokulturowej. Posługując się skrótem historycznym obszar ten przez ostatnie dziesięć wieków znajdował się w następujących kręgach polityczno – kulturowych oddziaływań: wielkomorawskim, czeskim, polskim, po zrzeczeniu się tych ziem przez króla Kazimierza Wielkiego na rzecz króla czeskiego Jana Luksemburczyka w XIV wieku - czeskim, austriackim, pruskim, po zakończeniu I wojny światowej, plebiscycie i powstaniach śląskich – polskim, niemieckim, czeskim, w trakcie II wojny światowej – hitlerowskim, po II wojnie światowej – polsko-socjalistycznym i czechosłowacko-socjalistycznym, po 1989 – polsko- i czesko-kapitalistycznym.

W kancelariach książęcych do XVIII wieku obowiązywał język czeski, od XVI wieku wraz z językiem niemieckim. Do XVIII wieku w rozwijanej na tym obszarze literaturze, liturgii Kościoła katolickiego i szkolnictwie obowiązywała łacina. Jednakże oddziaływanie państwowości polskiej w pierwszych wiekach jej istnienia było na tyle silne, że językiem mówionym, rodzimym stanu chłopskiego i mieszczańskiego był język polski. Powodowało to konieczność posługiwania się nim przez księży i pastorów głoszących słowo Boże wśród mieszkańców historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska. Z procesem industrializacji tych ziem związany jest napływ do miast tego regiony wyspecjalizowanej kadry

²³⁵ A. Śliz, M.S. Szczepański, *Czy Polska jest wielokulturowa?* [w:] Oxana Kozlova, Agnieszka Kołodziej-Durnaś (red.) *Kulturowe zróżnicowanie narodowych, regionalnych i organizacyjnych tożsamości*, Wydawnictwo ECONOMICUS, Uniwersytet Szczeciński, Szczecin 2011, s. 22.

technicznej, nauczycielskiej i kupiectwa z krajów niemieckojęzycznych. Proces ten zapoczątkowany został już pod koniec XVII wieku. W wyniku wojen śląskich z lat 1740-1763 nastąpił podział Górnego Śląska pomiędzy Prusy i Austrię – pozostawiający ziemię cieszyńską i opawską pod panowaniem austriackim. Ziemie górnośląskie w większości znalazły się w granicach Prus, które w pierwszym stuleciu swego panowania nie ograniczały wielokulturowości tego regionu, lecz ją wzmacniały. Większość wsi i miast zamieszkiwali polscy Górnolązacy, ale w okolicach Raciborza, Krzanowic, Baborowa, Branic, Benesowa i Hulczyna przeważali Morawianie. Ludność żydowska do połowy XVIII wieku skoncentrowana była tylko w Białej koło Prudnika, gdzie otrzymała zgodę właścicieli ziemi pruszkowskiej. Lech Szaraniec podaje, że: „W 1861 roku w rejencji opolskiej mieszkało już 20795 Żydów, w tym 22% w Tarnowskich Górach, Bytomiu, Królewskiej Hucie, Zabrze i Katowicach”²³⁶. Przy czym zarówno na austriackim, jak na pruskim Górnym Śląsku ludność żydowska bardziej utożsamiała się z niemieckością, czego przykładem jest wprowadzenie od drugiej połowy XIX wieku języka niemieckiego do liturgii w synagogach.

Z okresem Wiosny Ludów wiąże się również zapoczątkowanie powolnego procesu odradzania się tożsamości narodowej Czechów, Morawian i Polaków zamieszkujących Górny Śląsk. Jednakże zwycięstwo Prus w wojnie z Austrią i Francją oraz utworzenie w 1871 Cesarstwa Niemieckiego spowodowało zwiększenie częstotliwości działań podyktowanych nacjonalizmem niemieckim, co dla zamieszkującej na Górnym Śląsku ludności polskiej oznaczało okres bismarckowskiego kulturkampfu, czyli walki z kościołem katolickim i językiem polskim. Jest to czas powstawania licznych niemieckich stowarzyszeń naukowych i narodowych, których celem było świadczenie o niemieckości tego terenu. Okres walk narodowościowych zapoczątkowany polityką kulturkampfu, a zakończony mającym miejsce po zakończeniu I wojny światowej podziałem historycznego terenu Górnego Śląska pomiędzy Republikę Weimarską, Czechosłowację i Polskę to przykład długotrwałej sytuacji, gdy wielokulturowość tego obszaru geograficznego generowała konflikty społeczne. „Problem narodu śląskiego i nacji Ślązaka w XX wieku był już podejmowany w okresie walki o Górny Śląsk po przegranej wilhelmińskich Niemiec w 1918 roku. Walka o ludność górnośląską toczyła się między Niemcami, Polską i Czechosłowacją. Separatyzm lokalny stanowił alternatywę w sporze, kiedy i komu ma przyspaść Górny Śląsk. Podział Górnego Śląska przekreślił szanse rozwoju idei Górny Śląsk dla Górnolązaków”²³⁷. W okresie pomiędzy I a II wojną światową podjęto próbę takiego kierowania relacjami etnicznymi zachodzącymi pomiędzy ludnością zamieszkującą ten teren, aby doprowadzić do jej integracji z grupą narodową państwa politycznej przynależności. Pomimo, iż narzucone przez ententę paragrafy traktatu wersalskiego, tzw. Traktatu mniejszościowego oraz konwencja genewska nakazywały poszanowanie praw mniejszości

²³⁶ L. Szaraniec, *Wielokulturowość Górnego Śląska*, Muzeum Śląskie, Katowice 2007, s. 8.

²³⁷ L. Szaraniec, *Wielokulturowość Górnego Śląska*, Muzeum Śląskie, Katowice 2007, s. 12.

narodowych zamieszkujących tereny nowopowstałych państw, proces integracji nie zakończył się sukcesem. Najbliższe procesowi integracji kulturowej pomiędzy ludnością państwa przynależności a ludnością autochtoniczną Górnego Śląska były procesy społeczne występujące w obszarze przynależącego do Państwa Polskiego Województwa Śląskiego. Uzyskało ono status autonomii i możliwość działania Sejmu Śląskiego. Jednak do dnia dzisiejszego sporna jest kwestia czy w dwudziestolecie międzywojennym mieliśmy do czynienia z szanującym odmienności kulturowe wynikające z przynależności etnicznej procesem integracji Górnoszlązaków z Polakami, czy z próbą asymilacji autochtonicznej ludności Województwa Śląskiego do polskiej grupy narodowej wyrażającej się w zrównaniu śląskości z polskością zamiast w poszanowaniu i podmiotowym traktowaniu śląskości. Próba asymilacji rdzennej ludności historycznego regionu górnośląskiego w okresie międzywojennym została podjęta na terenie Czechosłowacji, gdzie zgodnie z polityką władz lansowano treści utożsamiające śląskości z czeskością. Autochtoniczna ludność tego regionu próbowała się bronić przed tym zabiegiem, między innymi propagując ideę śląskości = polskości. Z kolei oddaną pod panowanie niemieckie część ziem Górnego Śląska nazwano rejencją opolską, aby wymazać z pamięci zbiorowej kojarzący się z polskością termin Górny Śląsk. Górnoszlązaków zamieszkujących ten teren asymilowano do niemieckiej grupy narodowej, utrudniając jej działalność wyrażającą inną niż niemiecka, ewentualnie śląsko-niemiecka tożsamość, a nawet stosując represje bądź formalnie zakazując takiej aktywności. Proces ten szczególnie się nasilił w 1933, po dojściu do władzy w Niemczech przez przedstawicieli narodowego socjalizmu. II wojna światowa była dotychczas najtragiczniejszym okresem relacji etnicznych pomiędzy ludnością polską, niemiecką, czeską, żydowską i romską zamieszkującą historyczny teren Górnego Śląska. Były to czasy ciężkie również dla ludności o niewykrystalizowanej tożsamości narodowej, ale odznaczającej się silnym przywiązaniem do górnośląskości, jako przestrzeni swojej małej ojczyzny. Władze hitlerowskie przyporządkowały jej jedną z czterech kategorii Volkslisty, w celu zasymilowania jej z nazistowskim narodem niemieckim. Kolejnym okresem, w którym Górnoszlązaków poddano procesowi asymilacji były lata 1945 – 1989, gdy państwa ich przynależności – Czechosłowacja i Polska Rzeczpospolita Ludowa – za pomocą totalitarnych mechanizmów rządzenia wdrażały na swoich terytoriach socjalizm. Ludność niemiecką, bądź uznana przez władze za niemiecką przymusowo wysiedlano do Niemiec. Wątek ten został szczegółowo opisany w jednym z podrozdziałów rozdziału pierwszego, więc w tym miejscu jedynie go zasygnalizowała. Jak podaje Lech Szafraniec po zakończeniu II wojny światowej: *„Na Opolszczyźnie pozostała głównie ludność polska, dawna mniejszość należąca do Związku Polaków w Niemczech, która w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku w wielu wypadkach przekształciła się w mniejszość niemiecką w Polsce. Śląsk Górny po 1945 roku stał się ponownie wielokulturowym tygłem, w którym mieszały się doświadczenia historyczne i kulturowe ludności miejscowej, poddanej szczególnej*

lustracji przez władzę ludową ze względu na przynależność do różnych list narodowych z okresu wojny”²³⁸. Na teren ten napływała ludność z centralnej i wschodniej Polski, przesiedleńcy z terenów polskich wcielonych po 1945 roku do ZSRR, Ukraińcy przyznający się do polskości oraz Żydzi ze wschodnich terenów państwa polskiego. Włączony do Polski obszar historyczno – geograficznych ziem Górnego Śląska zamieszkiwała również ludność romska oraz mniejszość czechosłowacka. System szkolnictwa i placówki kulturalne, miejsca pracy oraz poddane cenzurze, podporządkowane władzy ludowej media miały za zadanie edukować odbiorców w ten sposób, aby powodować ich asymilację z nowo - kształtującym się polskim. Analogiczny proces miał miejsce w państwie czechosłowackim narodem socjalistycznym. Co ciekawe w czasach Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej na terenie historycznym Górnego Śląska działały organizacje sprawujące pieczę nad mniejszościami etnicznymi Żydów – Towarzystwo Społeczno - Kulturalne Żydów w Polsce, nad ludnością ukraińską – Ukraińskiego Towarzystwo Społeczno – Kulturalne, a nawet nad Czechami i Słowakami – Towarzystwo Kulturalne Czechów i Słowaków w Polsce. Nie istniało natomiast towarzystwo mające za cel reprezentowanie, wspieranie autochtonicznej ludności Górnego Śląska. Po II wojnie światowej Polska była jednym z państw, które ograniczyły wolność i równość kultur mniejszościowych i etnicznych. W ramach polityki narodowościowej i kulturalnej Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej „wyznawcy odmiennego od dominującego systemu aksjonormatywnego mogli jedynie w pewnej społecznej izolacji kultywować swoją kulturę i tradycję”²³⁹. Dopiero przemiany polityczne państwa polskiego zapoczątkowane w 1989 roku i państwa czechosłowackiego z 1990 roku pozwoliły na stopniowe aktywizowanie się w przestrzeni publicznej mniejszości etnicznych i narodowych, w tym na jawne realizowanie tożsamości etnicznej przez ludność identyfikującą się z całością bądź poszczególnymi regionami historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska.

Dokonujący się na poszczególnych częściach górnośląskiej ziemi proces transformacji systemowej pociągnął za sobą poważne zmiany w politycznym, społecznym i kulturalnym pejzażu tego regionu. Na początku lat 90. największą mniejszością narodowościową zamieszkującą włączoną do państwa polskiego część historyczno – geograficznych terenów Górnego Śląska stanowili Niemcy. W ich imieniu działa Towarzystwo Społeczno-Kulturalne Mniejszości Niemieckiej na Śląsku Opolskim. W 1993 organizacja ta zmieniła nazwę na Towarzystwo Społeczno-Kulturalne Niemców na Śląsku Opolskim. Ma oddziały w województwach: śląskim, dolnośląskim, warmińsko-mazurskim i pomorskim. Podtrzymuje tradycje kultury i sztuki niemieckiej, prowadzi działalność oświatową. Występuje do władz państwowych w sprawach dotyczących mniejszości niemieckiej. Posiada swoją reprezentację w

²³⁸ L. Szaraniec, *Wielokulturowość Górnego Śląska*, Muzeum Śląskie, Katowice 2007, s. 10.

²³⁹ A. Śliz, *Śląsk: Wielokulturowość, czy kulturowe różnicowanie*, „Studia socjologiczne” nr 4/2009 (195), s. 152.

Sejmie. Towarzystwo to wydaje tygodnik „Schlesisches Wochenblatt”. Przywrócono tu również możliwość nauki języka niemieckiego jako ojczystego dla mniejszości niemieckiej. Oprócz tego w rejonie tym działa Towarzystwo Społeczno-Kulturalne Ludności Pochodzenia Niemieckiego Województwa Katowickiego. Przedstawiciele drugiego ugrupowania wyrażali nadzieję na zmianę statusu państwowego Górnego Śląska. Z kolei w województwie katowickim od maja 1993 roku działa Niemiecka Wspólnota Robocza „Pojednanie i Przyszłość”, która do września 2001 wydawała periodyk „Hoffnung” („Nadzieja”). Jego lider, Dietmar Brehmer, również uważa, że przyszłością Śląska jest współpraca z Niemcami, ale odwołują się do koncepcji niemieckich landów, jednocześnie podkreśla on, że oparty na „granicach etnicznych” Śląsk, w skład którego weszłyby Opolszczyzna, okolice Lublinieca oraz województwo katowickie, powinien pozostać w dobrych stosunkach w Polskę.

W 1989 roku utworzono Związek Górnośląski z siedzibą w Katowicach zajmujący się promowaniem kultury górnośląskiej, a w 1990 zawiązano organizację o charakterze politycznym Ruch Autonomii Śląska. RAŚ nawiązuje do idei autonomii śląskiej podając za wzór województwo śląskie funkcjonujące w ramach Państwa Polskiego w okresie międzywojennym. Zgodnie ze swoimi założeniami organizacja ta ma zrzeszać osoby związane z wartościami kulturalnymi i cywilizacyjnymi regionu, niekoniecznie odznaczające się górnośląskim rodowodem. Znamienne, że w biuletynie Unia Europejska szansą rozwoju regionów, wydanym przez Ruch Autonomii Śląska, można przeczytać następującą wypowiedź: „[...] Tym, co na pewno jest najważniejsze dla działaczy RAŚ, jest autonomia Śląska Górnego w historycznych granicach, to jest przede wszystkim utworzenie województwa górnośląskiego w granicach najbliższych granic historycznych, czyli nie ma to nic wspólnego z obecnym podziałem administracyjnym”²⁴⁰. Działacze tej organizacji uważają, że obszar autonomicznego województwa górnośląskiego powinien zostać ustalony na podstawie analizy wyników referendum. W 1991 roku wysłano list w tej sprawie do wojewodów katowickiego, opolskiego i bielskiego. Organizacja ta posiada swoją młodzieżową przybudówkę, Młodzież Górnośląską. O podmiotowość górnośląskiego regionu dopomina się ona na forum europejskim. Od 2003 roku RAŚ jest pełnoprawnym członkiem wolnego Sojuszu Europejskiego – Demokratycznej Partii Ludów Europy. Również działacze Związku Górnośląskiego w swoich wypowiedziach nawiązują do idei restytucji Wielkiego Górnego Śląska, względnie autonomicznego eurregionu. W postulowanych przez liderów Związku Górnośląskiego granicach znajduje się zarówno historyczno – geograficzny obszar Górnego Śląska z czasów średniowiecza, jak i ziemie przyłączone do tego regionu w wyniku ustaleń III rozbioru polski. Tak szerokie definiowanie obszarów Górnego Śląska wynika z dokonanej przez działaczy tego związku

²⁴⁰ Unia Europejska szansą rozwoju regionów. Broszura wydana przez Ruch Autonomii Śląska. Bez daty i miejsca wydania.

analizy ewolucji struktur terytorialnych w latach 1450, 1700 i 1910. Jednocześnie w ramach tego stowarzyszenia akcentuje się wierność zasadzie unitarności państwa i jego konstytucji. W 1990 roku z ramienia Związku Górnośląskiego wystosowano listy do kandydatów startujących w pierwszych w demokratycznej powojennej Polsce w wyborach prezydenckich, w których zawarto postulat budowy Rzeczypospolitej samodzielnych regionów.

W 1996 roku proklamował się Związek Ludności Narodowości Śląskiej, który bezskutecznie zabiega o swoją rejestrację. We wspomnianym już spisie powszechnym z 2002 roku 174 000 mieszkańców województwa śląskiego i opolskiego zadeklarowało narodowość śląską, mimo to Ślązaków nie uwzględniono w ustawie o mniejszościach narodowych i etnicznych z 2005 roku. Jednakże ustawa o spisie powszechnym z 2010 roku²⁴¹ zdefiniowała przynależność narodową, etniczną jako „*deklaratywną, opartą na subiektywnym odczuciu, indywidualną cechę każdego człowieka, wyrażającą jego związek emocjonalny, kulturowy lub związany z pochodzeniem rodziców, z określonym narodem lub wspólnotą etniczną*”. W grudniu 2011 roku Sąd Rejonowy w Opolu zarejestrował Stowarzyszenie Osób Narodowości Śląskiej. Jak podaje dziennikarz „Polityki”: „*Zaskoczenie było spore, bo od 15 lat wszystkie instancje, włącznie z Sądem Najwyższym, oraz Trybunałem Praw Człowieka w Strasburgu odrzucały wnioski o zalegalizowanie organizacji, która miała w nazwie narodowość śląska. [...] Wśród 18 członków - założycieli stowarzyszenia większość należy do opolskiego oddziału Ruchu autonomii Śląska*”²⁴².

Fundamentem wielokulturowości Górnego Śląska są relacje narodowe i etniczne zachodzące pomiędzy grupami zamieszkującymi ten teren i jednostkami identyfikującymi się z tożsamością kulturową tych grup. Za Anną Śliz warto powtórzyć, że wielokulturowość Górnego Śląska wynika z jego „długiego trwania” jako teren pogranicza kulturowego, na którym odcisnęły swe piętno przede wszystkim kultury polska, niemiecka i czeska, ale również elementy kultury żydowskiej i romskiej. „*Górny Śląsk to „region pogranicza” kulturowego, czyli terytorium państwa, w którym istnieje wyraźna świadomość społecznej odrębności, a regionalny układ kultury stanowi wynik wieloletniego przenikania licznych kultur i tradycji o zróżnicowanej proveniencji*”²⁴³. Przy czym określanie mających miejsce na tym obszarze procesów społecznych wynikających z relacji etnicznych i narodowościowych zachodzących pomiędzy zamieszkującymi tą ziemię jednostkami terminem wielokulturowości powinno mieć miejsce w odniesieniu do okresu od 1990 roku, gdyż dopiero realizacja przez Państwo Polskie idei demokratyzacji i wolności umożliwiły stan pluralizmu kulturowego. „*Górny Śląsk*

²⁴¹ Dz. U. z 2010 r., Nr. 47, poz. 277.

²⁴² J. Dziudał, *Racje nacji. Stowarzyszenie osób Narodowości Śląskiej, po latach odmów i sporów, zarejestrowano na podstawie ... ustawy o spisie powszechnym. Czy tym samym powstała narodowość śląska?* [w:] „Polityka” nr 4 (2843), 25.01 – 31.01.2012, s. 30.

²⁴³ A. Śliz, *Śląsk: wielokulturowość czy kulturowe zróżnicowanie?* „Studia socjologiczne nr 4/2009 (195), s. 156.

ewoluował od stanu zróżnicowania kulturowego poprzez pluralizm kulturowy do stanu wielokulturowości. To stan obiektywnej i publicznej działalności na rzecz zachowania tożsamości etnicznej i narodowej grup mniejszościowych. Region Śląski stał się terenem kontaktów różnych kultur otwarcie manifestowanych przez mniejszości narodowe i etniczne”²⁴⁴. W kulturowy obraz Górnego Śląska wpisuje się zarówno zjawisko międzykulturowości jak i transkulturowości. Wiekowa egzystencja tego regionu w zależności od kultury polskiej, niemieckiej i czeskiej ukonstytuowało swoistą śląską rzeczywistość kulturową – różną od rzeczywistości polskiej, niemieckiej czy czeskiej, ale zawierającą w sobie jako elementy treści wywodzące się z tych kultur i odnoszące się do nich.

Z kolei Weronika Ślęzak – Tazbir i Marek S. Szczepański²⁴⁵ zwracają uwagę, że przekształcenie się znajdującego się w państwie polskim historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska (autorzy definiują go jako katowicką i opolską część Śląska, ale sądzą, że diagnozę tą można odnieść do całego obszaru Górnego Śląska) z terenu pogranicza kulturowego na teren mozaikowy (wielokulturowy) związane jest dokonującą się zmianą społeczną w tym regionie, polegającą na przejściu z epoki industrialnej do epoki postindustrialnej. Dla pierwszej epoki charakterystyczny był rozwinięty przemysł górniczo – hutniczy. Współcześnie ten typ gospodarki powoli wygasa na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska. Jego miejsce zajmują firmy strefowe nowej generacji takie jak Opel, Isuzu, VAB, Lear, Delphi, uniwersytety i szkoły wyższe. Przejawem powstawania nowej jakości społecznej, przestrzennej, ekologicznej i ekonomicznej jest Górnos Śląski Związek Metropolitalny, który w momencie swojej rejestracji, w 2007 roku, zrzeszał 14 miast śląskich i zagłębiowskich. Zdaniem Weroniki Ślęzak- Tazbir i Marka S. Szczepańskiego utworzenie tego typu organizacji świadczy o schyłku tradycyjnego śląskiego pogranicza kulturowego. Zamiast niego kształtuje się region mozaikowy, łączący społeczności heterogeniczne o zróżnicowanej historii i tradycji. Co prawda autorzy powyższą diagnozę odnieśli do miejscowości, które od 1999 roku znajdują się w obrębie województwa śląskiego, sądzą jednak, że można ją również uznać za charakterystykę współczesnej specyfiki cegło historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska. Procesy, które od 1989 roku stopniowo zmieniają oblicze społeczno – kulturowe i gospodarcze specyfiki Górnego Śląska mają charakter globalny, więc ich działanie nie ogranicza się do obszaru jednego województwa.

Realizacja zasady wielokulturowości przez państwo polskie związana jest nową interpretacją treści składających się na centrum polskiej kultury i tym samym ma wpływ na

²⁴⁴ A. Śliz, *Śląsk: wielokulturowość czy kulturowe zróżnicowanie?*, „Studia socjologiczne” nr 4/2009 (195), s. 158.

²⁴⁵ W. Ślęzak – Tazbir, M. S. Szczepański, *Górnos Śląskie metamorfozy. Region przemysłowy w procesie zmian: od fasady fabrycznej do metropolii?* „Studia Socjologiczne” nr 4., 2009 (195), s. 8.

treści składające się na polską tożsamość kulturową. Analogicznie wielokulturowość jako zasada, wedle której porządkuje się i rozumie treści składające się na specyfikę intersubiektywnej przestrzeni kulturowej danej grupy etnicznej bądź mniejszości narodowej wpływa na to w jaki sposób definiuje się powiązania pomiędzy jej składowymi elementami, a czasami nawet na sposób definiowania znaczenie samych tych elementów. Poprzez elementy narodowej bądź etnicznej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej rozumiem charakterystyczne dla nich wartości bądź wytwory kulturowe. Funkcja pełniona przez konkretny wytwór kulturowy będzie zależała nie tylko od tego jakiego rodzaju jest to wytwór, ale również od tego na jakiej zasadzie jest on powiązany z innymi elementami intersubiektywnej przestrzeni kulturowej danej grupy etnicznej bądź narodowej, inaczej zwanej rdzeniem kulturowym. Stąd w pracy mojej założyłam, że zbadanie 100 letniego procesu recepcji postaci i dzieł Stanisława Moniuszki na Górnym Śląsku wymaga postawienia hipotezy, że sposób definiowania znaczenia tych wytworów kulturowych dla polskiej grupy narodowej i górnośląskiej grupy etnicznej będzie zależny od tego na jakiej zasadzie zorganizowane są treści charakterystyczne dla intersubiektywnej przestrzeni kulturowej tych grup. Znalazło to odzwierciedlenie w przyjętych przeze mnie kategoriach analizy, w których postać kompozytora została odniesiona zarówno do polskości, górnośląskości, górnośląskości = polskości i wielokulturowości.

Muzyka jako przedmiot socjologii

Rozdział V: Społeczny wymiar muzyki

Ukazanie procesu budowania tożsamości narodowej poprzez muzykę wymaga wcześniejszego zdania sprawy ze sposobów, w jakie XX-wieczni i współcześni badacze polscy ujmowali muzykę artystyczną, zwaną poważną, od strony jej społecznych uwikłań. Celem tego rozdziału jest zarówno opisanie prób skonstruowania teorii socjologii muzyki jak i sporządzenie panoramy przedsięwzięć badawczych prowadzonych w ramach tej subdyscypliny socjologicznej rozwijanej na gruncie takich akademickich kierunków jak muzykologia, teoria muzyki bądź socjologia. Mając na względzie temat mojej pracy doktorskiej skoncentrowałam się na wyszukiwaniu takich ujęć teoretycznych i sprawozdań z empirycznych badań, które w mniejszym lub większym stopniu będzie można do niej odnieść. Stąd poza obszarem moich zainteresowań pozostało kulturologiczne ujęcie współczesnej audiosfery²⁴⁶, badanie muzyki rozrywkowej²⁴⁷, muzyki nowoczesnej/konkretniej²⁴⁸, etnomuzykologia²⁴⁹ i badanie rozwoju świata jazzu w Polsce²⁵⁰.

V.I: Polscy prekursorzy socjologicznego ujęcia sztuki dźwięków

Pierwsze polskie próby socjologicznego ujęcia sztuki dźwięków zostały podjęte w dwudziestoleciu międzywojennym. Ich autorami są Karol Szymanowski, Józef Reiss, Tadeusz Zieliński i Stefan Kisielewski, a więc osoby, które nie zajmowały się zawodowo uprawianiem socjologii.

W 1931 roku Karol Szymanowski wydał rozprawę *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie*, w której zawarł swoje refleksje odnośnie zagadnienia muzyki na płaszczyźnie społecznej. Już na pierwszej stronie kompozytor podkreśla, że „[...] nikt nie pokusił się o ugruntowanie podstaw oraz określenie granic, kierunków i sposobu jej bezpośredniego oddziaływania nie pod kątem widzenia subiektywnej wrażliwości jednostki, lecz w olbrzymich wymiarach społecznego zapotrzebowania i nieuniknionej – dodatniej czy też ujemnej – uczuciowej reakcji mas na jej lotny, wnikliwy, wszechogarniający żywioł”²⁵¹. Szymanowski

²⁴⁶ T. Misiak, *Estetyczne konteksty audio sfery*, Wyższa Szkoła Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa, Poznań 2009, T. Misiak, *Kulturowe przestrzenie dźwięku*, Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2013.

²⁴⁷ K.M. Wyrzykowska, *Muzyka popularna w służbie rewolucji. Rzec o tzw. muzyce zaangażowanej*, „Maska”. Magazyn społeczno-kulturalny nr 12, 2012, s. 33-43.

²⁴⁸ *Krew na liściach. Muzyka jako teoria społeczna* (red) Michał Libera, Warszawa 2011, księgarnia w Zachęcie.

²⁴⁹ A. Czech *Sprzedawcy wiatru. Muzykanci i ich muzyka między wsią a miastem*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2008, A. Czech, *Ordynanci i trędowaci. Społeczne role instrumentów muzycznych*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013.

²⁵⁰ I. Pietraszewski, *Jazz w Polsce. Wolność improwizowana*, Nomos, Kraków 2012.

²⁵¹ K. Szymanowski, *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie*, Wydawnictwo J. Morkowicza, Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie, Warszawa 1931, s. 3.

zaznaczył, że brakuje prac, które zajmowałyby się teoretycznymi podstawami i praktycznymi aspektami badania społecznych nastawień do przekazu muzycznego. Kompozytor, nie stosując pojęcia „socjologia muzyki”, wskazał na istotność działań, które w ramach tej subdyscypliny naukowej się podejmuje. W tym sensie K. Szymanowskiego można zaliczyć do grona prekursorów uprawianej w Polsce socjologii muzyki. Autor zaznaczył, że rozprawa dotyczy społecznego wymiaru „*zagadnienia żywego*”, *ujętego w organicznym procesie jego „stawania się”, w tych jego zmiennych a twórczych formach, z jakimi mamy praktycznie do czynienia*”²⁵². Sądzę, że w wypowiedzi tej muzykę ujęto jako społecznego procesu stawania się. Ponadto w rozprawie tej zawarto postulat, aby ustalić podstawy „ideologii muzycznej” (w sensie dziedziny nauki) zdającej sprawę z powiązań muzyki z życiem całego narodu. Podając jako przykład postać Fryderyka Chopina i jej polską i zagraniczną recepcję autor naznaczył sposób ich funkcjonowania w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej terminem odsyłającym do roli społecznej: Ambasador Polski. *„Wszędzie docierało to Imię, wieczyście związane z imieniem Polski [...] Stało ono na tej niezmiernej wyżynie dzięki owej właśnie powszechnej zrozumiałości języka, którym się wypowiadał geniusz Fryderyka Chopina*”²⁵³. Wspominając zaś Stanisława Moniuszko napisał: *„[...]zakreślenie ciasnych granic sferze najtajemniejszych ludzkich wzruszeń, lokalny utylitaryzm sztuki, który niestety w pewnym stopniu spaczył olbrzymi talent Stanisława Moniuszki, mści się zawsze na bezwzględnej wartości dzieła, wiążąc je ze ściśle określonym momentem dziejowej rzeczywistości i czyniąc je nieraz niezrozumiałym i bezwartościowym dla najbliższych nawet pokoleń*”²⁵⁴. Kompozytor w uniwersum polskości wyróżnił dwie postaci narodowych twórców: genialnego Fryderyka Chopina, przymusowego emigranta, którego muzyka za pomocą perfekcyjnego rzemiosła wyrażała tragizm narodu polskiego i jako taka szczęśliwie znalazła poza ziemiami polskimi odbiorców i utalentowanego Stanisława Moniuszki, którego zdolności twórcze w pewnym sensie zostały wypaczone przez „lokalny utylitaryzm sztuki”, czyli konieczność dostosowania rzemiosła artystycznego do niskiego poziomu kompetencji odbiorczych publiczności, do jakiej był on w stanie dotrzeć. Sam społeczny proces upowszechniania się opinii Karola Szymanowskiego o swoich poprzednikach, Fryderyku Chopinie i Stanisławie Moniuszce, mógłby stanowić przedmiot odrębnych badań.

Kompozytor dodatnio ocenia żywotność muzyki ludowej ale sceptycznie odnosi się do faktu pozyskiwania coraz szerszego kręgu odbiorców przez muzykę popularną. Ponadto zwracał uwagę na integracyjną moc muzyki, jej zdolność do jednoczenia we wspólnym przeżywaniu całych grup ludzkich, zespołów muzycznych wykonujących dany utwór i audytorium. Za

²⁵² K. Szymanowski, *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie*, Wydawnictwo J. Mortkowicza, Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie, Warszawa 1931, s. 7.

²⁵³ K. Szymanowski, *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie*, Wydawnictwo J. Mortkowicza, Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie, Warszawa 1931, s. 9.

²⁵⁴ K. Szymanowski, *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie*, Wydawnictwo J. Mortkowicza, Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie, Warszawa 1931, s. 9 – 10.

charakterystyczną dla muzyki siłę ujawniającą się w wymiarze społecznym (dziś powiedzielibyśmy społeczną funkcję muzyki) K. Szymanowski uważał też jej siłę organizującą²⁵⁵. Muzyka sprzyja organizowaniu się ludzi w grupy społeczne np. wykonawców lub melomanów w imię bezosobistego, wyższego celu. Poza-utylnitarny charakter muzyki sprzyja rozpowszechnianiu wśród jej członków postaw, których realizacja nie wynika z chęci zaspokojenia egoistycznych pobudek.

Szymanowski zwracał uwagę, że dla odrodzonego po ponad 100 latach zaborów państwa polskiego konieczne jest „społeczne wychowanie” należących doń jednostek, poprzez które rozumiał działanie prowadzące do zinternalizowania przez jednostki etycznych postaw, wyrażających się w umiejętności realizacji celów wyższych, poza egoistycznych. *„W istocie bowiem zjawisko sztuki praktycznie nie może być ujmowane w oderwaniu od bezpośredniego swego oddziaływania na otoczenie, w tej bowiem – niezależnionej od podłoża społecznego – formie jest ono fikcją [...]”*²⁵⁶. Utylnitarny wymiar zastosowania muzyki, to wykorzystanie jej jako czynnika wychowawczego w najszerszym społecznym zakresie. Muzyka jako wychowawczyni człowieka: *„otwiera mu oczy na zaczarowany, jedynie twórczy świat ponadosobistej idei, związanej nierozzerwalnie z wszelkim przejawem piękna. Odtąd odszuka je on już wszędzie, a więc i w najgłębiej pojętej myśli patriotycznej, to znaczy w myśli o celowym wysiłku osiągnięcia owej idealnej jedności, w której się tai najwyższy duchowy wyraz i moc świadcząca o właściwej kulturze Narodu, będącej sumą milionów poszczególnych wysiłków, ożywionych świadomością owej ponadosobistej idei”*²⁵⁷. Dla zilustrowanie tej wypowiedzi kompozytor posłużył się przykładem dobrowolnego zrzeszania się robotników, których codzienność podporządkowana jest ciężkiej fizycznej pracy w kopalni, w amatorskie zespoły śpiewacze, w celu wyuczenia się i później koncertowego wykonania utworów muzyki poważnej. Szymanowski w tego typu działalności upatruje realizację najgłębiej pojętej myśli patriotycznej, wyrażającej się w dbałości o kulturę swojego narodu. Ponadto praktyka dobrowolnego zrzeszania się robotników w celu obcowania z pięknem muzyki zdaniem autora może być zastosowana również do dobrowolnego zrzeszania się jednostek w celu osiągnięcia innych korzyści społecznych (w sensie poza-egoistycznych w wymiarze indywidualnym). Sądzę, że można to odczytać jako prekursorskie ujęcie amatorskich zespołów śpiewaczych jako grup społecznych realizujących idee społeczeństwa obywatelskiego.

W konkluzji rozprawy autor podkreślił: *„tylko na takim podłożu społecznym może się do najwyższych poziomów wznieść indywidualna twórczość artysty [...] nie może on przemawiać w*

²⁵⁵ K. Szymanowski, *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie*, Wydawnictwo J. Mortkowicza, Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie, Warszawa 1931, s. 43.

²⁵⁶ K. Szymanowski, *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie*, Wydawnictwo J. Mortkowicza, Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie, Warszawa 1931, s. 48.

²⁵⁷ K. Szymanowski, *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie*, Wydawnictwo J. Mortkowicza, Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie, Warszawa 1931, s. 54-55.

pustce, śpiewać wśród grobowego milczenia i obojętności, [...] Wszakże zrozumienie i entuzjazm dla jego pracy to siła wciąż na nowo zapładniająca jego twórczość”²⁵⁸. Ten fragment wypowiedzi Karola Szymanowskiego można odczytać jako prekursorskie wskazanie na konieczność nieskrępowanego pozaestetycznymi uwarunkowaniami procesu recepcji muzyki dla możliwości autonomicznej działalności indywiduum twórczego.

Karol Szymanowski, w rozprawie *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie* nie użył terminu socjologia muzyki, jednak zakreślając obszar „ideologii społecznego wychowania obywateli poprzez muzykę” właściwie podjął się realizacji pierwszej próby w polskim środowisku naukowym²⁵⁹ wyznaczenia zakresu tej subdyscypliny socjologicznej.

Polskim muzykologiem, który po raz pierwszy zastosował termin „socjologia muzyki” w rozprawie naukowej był Józef Reiss. Muzykolog, pedagog, autor licznych prac naukowych z historii muzyki polskiej, w tekście *Socjologiczne podłoże śląskiej pieśni ludowej* ²⁶⁰dokonał analizy śląskiego folkloru kultywowanego w amatorskich zespołach śpiewaczych działających na Górnym Śląsku, biorąc pod uwagę kontekst społeczny ich funkcjonowania. Zaznaczył, że estetyczny i socjologiczny sposób analizowania kultury muzycznej dopełniają się. Jeden z podrozdziałów tej rozprawy zatytułowany jest: Socjologia muzyki. Zdaniem autora charakter muzyki zależy od charakteru epoki, w której jest ona tworzona. Ponadto na jej specyfikę mają wpływ krajobraz, klimat, oraz warunki gospodarcze i formy życia politycznego, w których żyją jednostki kultywujące daną działalność muzyczną. Jako dowód wymienia różne rodzaje melodii ludowych właściwe dla poszczególnych regionów Polski. Koncentrując swoje rozważania na śląskiej muzyce ludowej, podkreśla, że dzięki jej kultywowaniu na ziemi śląskiej jak w żadnej innej dzielnicy Polski, silnie rozwinęło się „poczucie zbiorowości”. Z jednej strony wskazuje to na kształtowanie tożsamości regionalnej, etnicznej poprzez pielęgnowanie, zbiorowe wykonywanie i przekazywanie następnym pokoleniom, śląskiej pieśni ludowej. Z drugiej strony J. Reiss podkreślił, że poprzez dbałość o śląską pieśń ludową propolska autochtoniczna ludność tego regionu kształtowała również swoją więź z Polską, budowała swoją polską tożsamość narodową. Śląskie amatorskie zespoły śpiewacze, dzięki których działalności rozpowszechniano wśród Ślązaków patriotyczne uczucia, autor nazwał dźwignią uświadczenia narodowego. Zastosowane przez J. Reissa określenia, takie jak „konspiracyjne związki narodowe”, w których „przygotowywano akcję bojową o wolność” i „potężne manifestacje

²⁵⁸ K. Szymanowski, *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie*, Wydawnictwo J. Mortkowicza, Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie, Warszawa 1931, s. 56.

²⁵⁹ Od 1.09.1930. do 30.04.1932. Karol Szymanowski pełnił funkcję rektora Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie.

²⁶⁰ J. Reiss, *Socjologiczne podłoże śląskiej pieśni ludowej*, Wydawnictwo Instytutu Śląskiego, Katowice 1935.

narodowe” – zjazdy śpiewacze, wskazują, że działalność w śląskich amatorskich chórach pełniła oprócz funkcji estetycznej również funkcje społeczną, integracyjną i tożsamościową.

Ponadto przed wybuchem II wojny światowej w czasopiśmie „Muzyka Polska” zamieszczono dwa teksty, których autorzy od strony socjologicznej, analizowali sztukę dźwięków: *Spółeczeństwo a muzyka w starożytności*²⁶¹ i *O wartościach społecznych w muzyce*²⁶². Są to artykuły o charakterze publicystycznym. W pierwszym z nich Tadeusz Zieliński w oparciu o poezję Horacego, pisma Arystotelesa, Platona i rozważania nawiązującego do filozofii starożytnej F. Nietzschego o twórczości Ryszarda Wagnera. przekonywał, że charakter społeczeństwa pozostaje w związku z uprawianą muzyką, w tym sensie, że zmiana społeczna pociąga za sobą zmianę w obszarze praktyk muzycznych i odwrotnie, zmiany w charakterze muzyki mogą wpływać na specyfikę grupy społecznej. Z kolei w drugim z tych tekstów, zawarta jest teza, że muzyka jest dziedziną artystyczną, w której w najbardziej bezkompromisowy sposób realizowane są takie cechy sztuki jak autonomiczność i pozautilitaryzm, co nie zaprzecza możliwości funkcjonowania utworów muzycznych jako społecznych wartości. W tekście odniesiono się do sporu pomiędzy „społecznikami” i „autonomistami” na temat społecznego wymiaru sztuki dźwięków. Autorów argumentujących za słusznością pierwszego podejścia S. Kisielewski określa mianem propagatorów „przybyłej ze wschodu koncepcji sztuki tendencyjnej”, a zwolenników ujmowania muzyki jako przestrzeni autonomicznej i pozautilitarnej jako środowisko, któremu przewodzi Karol Szymanowski przyznając słuszność tezom zawartym w publikacji *Wychowawcza rola kultury muzycznej*. Spór o społeczne wartości w muzyce zdaniem publicysty wynika z nieporozumienia polegającego na utożsamianiu pojęć „potrzeba społeczna” i „potrzeba utylitarna”. Ograniczając się do muzyki instrumentalnej autor zilustrował swój pogląd na przykładach trzech rodzajów utworów muzycznych związanych z pozamuzyczną ideą. Pierwszą grupę stanowią utwory, których idea pozamuzyczna dominuje nad wymogami czysto muzycznymi i przez to wpływa na konstrukcję utworu muzycznego. Przykładem jest sowiecki utwór symfoniczny „*Odlewnia stali*”, oddający hałas panujący w tytułowym miejscu, którego autor zignorował wymagania estetyczno-formalne. Tę grupę utworów S. Kisielewski określa mianem kiczu. Do drugiej grupy zalicza On utwory, które wykorzystując środki muzyczne zgodnie z obowiązującym w danym środowisku estetyczno-formalnym paradygmatem wyrażają pozamuzyczne idee poprzez odwołanie się do aparatu asocjacyjnego odbiorców. Przykładem tego typu utworu jest IV symfonia Witolda Maliszewskiego z motywem Mazurka Dąbrowskiego oraz polskimi i rosyjskimi tematami ludowymi. Trzecią grupę stanowią utwory programowe, w których pozamuzyczna treść idzie w parze z doskonałą konstrukcją formalną dzieła. Przykładem tego typu utworu muzycznego jest

²⁶¹ T. Zieliński, *Spółeczeństwo a muzyka w starożytności*, „Muzyka Polska” nr 2, 1936, s.93-105.

²⁶² S. Kisielewski, *O wartościach społecznych w muzyce*, „Muzyka Polska” nr 3, 1936, s. 199 – 204.

poemat symfoniczny „Przygody Sowizdrzała” Ryszarda Straussa. Zdaniem S. Kisielewskiego „po zbadaniu tych trzech grup utworów widzimy, że tendencja w muzyce (jeśli rzeczywiście ma wpływ na konstrukcję utworu) jest dla wartości artystycznej tego utworu bądź szkodliwa, bądź też (jeśli wymagania formalne, autonomiczne muzyki zostają wypełnione) staje się czynnikiem obojętnym, sztucznie przyczepionym i niepotrzebnym”²⁶³. Konkludując autor podkreśla za Karolem Szymanowskim, że społeczna wartość muzyki najlepiej realizuje się wtedy, gdy kompozytor „w pozornym odosobnieniu tworzy coś czego nigdy zbiorowość stworzyć nie potrafiła, a co jednak – mimo wszystko – z tej zbiorowości wynika i o jej wartości stanowi”²⁶⁴.

Przykładami pierwszych prac naukowych/popularnonaukowych z zakresu socjologii muzyki utrzymanych w duchu społecznikowskim są artykuły Zofii Lissy i Stefani Łobaczewskiej z lat 30. XX wieku. Zofia Lissa opublikowała teksty: *O społecznym znaczeniu muzyki w historii ludzkości* (1930)²⁶⁵ i *Z zagadnień socjologii muzyki* (1938)²⁶⁶, w których próbowała wyznaczyć zakres socjologii muzyki. Zagadnienia socjologiczne muzykolożka wiązała z problematyką estetyczną, psychologiczną i historią muzyki. O samej muzyce Z. Lissa pisała, że jest ona wytworem zdeterminowanym społecznie, historycznie, geograficznie, klasowo, narodowo, a charakterystyczne formy jej uprawiania zależne są od pełnionych za jej sprawą funkcji i wyrażanego przy jej pomocy światopoglądu. W pracach tych działalność muzyczna ujęta jest w szerokim kontekście kultury, przez pryzmat dokonujących się w niej procesów społecznych. Z kolei Stefania Łobaczewska w tekście *Czy muzyka dzisiejsza ma funkcję społeczną. Na marginesie ankiety „Muzyki Polskiej”* stwierdza, że w dziedzinie muzyki poważnej ma miejsce stan rozłamu pomiędzy kompozytorami, profesjonalnymi wykonawcami a odbiorcami. Upatruje ona wśród współczesnych jej obywateli państwa polskiego rys pierwotności, polegający na tym, że tak jak wśród ludzi pierwotnych, większość z nich przede wszystkim zabiega o zaspokojenie swych potrzeb materialnych, pozautylną działalność artystyczną odkładając na później. „Wszystko, co produkuje nasza epoka, a co ma prawo z racji swego poziomu technicznego nazwać się „muzyką współczesną”, da się zamknąć w obrębie dwóch kategorii estetycznych: są to albo utwory o założeniu wybitnie indywidualnym, przeznaczone nie dla społeczeństwa, ale tylko dla pewnej najdrobniejszej jego części, związanej z twórcą wspólnotą ideałów artystycznych i znajomością techniki rzemiosła, albo też jest to sztuka o nastawieniu popularnym, która próbuje trafić do publiczności dzisiejszej przy pomocy dawnego języka, dawnych form i środków artystycznych”²⁶⁷. Autorka ubolewa, że polska

²⁶³ S. Kisielewski, *O wartościach społecznych w muzyce*, „Muzyka Polska” nr 3, 1936, s. 203.

²⁶⁴ S. Kisielewski, *O wartościach społecznych w muzyce*, „Muzyka Polska” nr 3, 1936, s. 204.

²⁶⁵ Z. Lissa, *O społecznym znaczeniu muzyki w historii ludzkości*, „Przegląd Społeczny”, nr 4, 1930, s. 128-133.

²⁶⁶ Z. Lissa, *Z zagadnień socjologii muzyki*, „Przegląd Społeczny” nr 6, 1938, s. 450-481.

²⁶⁷ S. Łobaczewska, *Czy muzyka dzisiejsza ma funkcję społeczną. Na marginesie ankiety „Muzyki Polskiej”*, „Muzyka Polska” 1934, z. 3, s. 184-190.

muzyka poważna rozwija się według zasady „sztuka dla sztuki”, tkwi w kulcie rzemiosła i formy, akcentuje wyłącznie swoje estetyczne walory, zamiast służyć ideałom społecznym. Upatruje w tym wynikające z jej natury opóźnienie w porównaniu z innymi, semantycznymi dziedzinami sztuki, poprzez które w sposób jednoznaczny można wyrażać pozaartystyczne treści.

Jako prekursorską działalność wobec konstytuowania się socjologii muzyki jako dziedziny akademickiej w Polsce można również zaliczyć w wybrane prace utrzymane w duchu zorientowanej w duchu socjalistycznym nauki społecznej. Socjalistyczna interpretacja dziejów muzyki podejmowana była na przełomie XIX i XX wieku przez przedstawicieli polskiej lewicy społecznej, którzy chcieli uzasadnić skuteczność zastosowania metody materializmu historycznego do objaśniania genezy i funkcji społecznych muzyki. Przykładami są pojedyncze prace Ludwika Krzywickiego²⁶⁸ Kazimierza Kelles-Krauz²⁶⁹. Po II wojnie światowej socjalistyczny nurt uprawiania socjologii muzyki, czy szerzej muzykologii został podjęty przez Zofię Lissę i Stefanię Łobaczewską. Pomijając fakt większego bądź mniejszego, w zależności od roku wydania pracy, zaangażowania uprawianej przez Z. Lissę nauki w propagandę ideologii marksistowskiej, w tekstach autorki dotyczących socjologii muzyki można wyróżnić właściwie dwa obszary zainteresowań: zmiany w polskiej kulturze muzycznej po II wojnie światowej i społeczna recepcja muzyki. Warto przytoczyć główne intuicje badawcze zawarte w pracy *Aspekt socjologiczny w polskiej muzyce współczesnej* i w rozprawie *Recepcja muzyki jako współczynnik historii muzyki* biorąc w nawias towarzyszący im marksistowski dogmatyzm. W pierwszej z wymienionych prac autorka stwierdza, że przedmiotem socjologii muzyki powinny być zarówno utwory muzyczne jak i czynności oraz nastawienia ludzkie związane z ich powstaniem, reprodukowaniem oraz doznawaniem. Dzieła muzyczne są rozumiane jako wytwory zdeterminowane przez czas i miejsce swojego powstania. Z. Lissa interesuje to, w jaki sposób ogół współczynników składających się na życie społeczne poszczególnych epok historycznych determinuje właściwy dla nich styl muzyczny. Ponadto w tekście tym zwrócono uwagę na przynależność indywiduum twórczego do pewnych grup społecznych takich jak naród, klasa społeczna, grupa zawodowa, których członkowie kultywują swoistą dla siebie tradycję. Co prawda trudno się zgodzić, z kategorycznym stwierdzeniem: „*Działanie twórcy jest w równej mierze wyznaczone przez jego wrodzone uzdolnienia, które mogą być różne zarówno w swym nasileniu, jak i strukturze, jak też i przez warunki zewnętrzne, w których on żyje i tworzy*”²⁷⁰. To jednak warto docenić intuicję Z. Lissy, że nie możliwa jest absolutnie

²⁶⁸ L. Krzywicki, *Dzieje wysiłku fizycznego*, „Prawda” nr 45, 1898, s.536-537,

L. Krzywicki, , *Dzieje wysiłku fizycznego*, „Prawda” nr 46, 1898, s.548.

²⁶⁹ K. Kelles-Krauz, *Muzyka i ekonomia*, „Prawda” nr 2, 1902/1901,

Pierwodruk: *Musik und Ekonomie*, „Neue Zeit”, T.II, Berlin.

²⁷⁰ Z. Lissa, *Aspekt socjologiczny w polskiej muzyce współczesnej*, „Kwartalnik Muzyczny” nr 21-22, 1948, s. 108 – 109.

autonomiczna, w sensie odseparowania od społecznego świata, działalność indywiduum twórczego. Kompozytor zawsze w jakiś sposób nawiązuje do właściwego dla jego grupy przynależności bądź dla grupy, do której aspiruje, sposobu muzycznego myślenia i do właściwego dla danej epoki światopoglądu. Z. Lissa przypuszcza, że te cechy twórczości, które można odnaleźć w działalności wielu kompozytorów tego samego ośrodka historyczno-narodowego są pochodzenia „grupowego”. Społecznego wymiaru twórczości muzycznej upatruje ona w fakcie promieniowania danego typu twórczości na zewnątrz, czyli przekazywania wypracowanych form wyrazu kręgom odbiorców i innym kompozytorom. Przez cały tekst autorka stara się wykazać zależność twórczości muzycznej od przemian społecznych, aby w jego puencie móc zaapelować do współczesnego środowiska kompozytorskiego o tworzenie utworów odpowiednich dla klasy robotniczej: *„Musimy się liczyć dziś z tym, że mamy przed sobą dwa silnie różniące się możliwościami odbiorczymi typy słuchaczy muzyki: przygotowanych i nieprzygotowanych do muzyki współczesnej. [...] A zatem wyjście – podkreślam, że przejściowe – na danym etapie rozwojowym jest tylko jedno: obok muzyki pisanej dla przygotowanego słuchacza, znaleźć takie proste, ale artystyczne, formy wyrazu, któryby jednak dotarły do nowego słuchacza i nie ograniczyły go do obcowania jedynie z muzyką pokoleń ubiegłych”*²⁷¹. Jest to wątek agitatorski charakterystyczny dla ideologii oficjalnie obowiązującej na ziemiach polskich w czasie, gdy opublikowano omawianą pracę (1948 rok) ale jednocześnie wskazujący na zachodzące w wyniku przemian społecznych dokonujących się na ziemiach polskich po II wojnie światowej zmiany w polskiej kulturze muzycznej.

Zofia Lissa w swoich powojennym pracach zwracała uwagę, że na historię każdej sztuki składają się nie tylko dzieje twórczości i wykonawstwa, ale również dzieje odbiorczości, rozumiane jako dzieje świadomości słuchacza, ewolucję postaw odbiorcy wobec sztuki. W artykule *Recepcja muzyki jako współczynnik historii muzyki* zawartym w *Nowych szkicach z estetyki muzycznej* postulowała, aby do historii muzyki włączyć leżącą na pograniczu socjologii i psychologii muzyki recepcję muzyki, która współdecyduje o całości kultury muzycznej każdej epoki. Recepcja w zaproponowanej przez Z. Lisę formie buduje się na wielości percepcji indywidualnych i jest ona *“określonym typem postaw, wrażeń, reakcji, dominującym, mimo indywidualnych odchyleń – w danym okresie, na danym terytorium, w danej grupie narodowej, społecznej, jest więc zjawiskiem intersubiektywnym”*²⁷². O typie recepcji decyduje większa ilość indywidualnych doznań muzycznych, które wykazują jakieś cechy wspólne tzn. wynikające z podobieństwa postaw odbiorczych. Zdaniem Z. Lissy właściwy byt dzieła muzycznego wyraża się w jego recepcji. Ponadto recepcja wpływa na twórców muzyki w tym sensie, że

²⁷¹ Z. Lissa, *Aspekt socjologiczny w polskiej muzyce współczesnej*, „Kwartalnik Muzyczny” nr 21-22, 1948, s. 142.

²⁷² Z. Lissa, *Recepcja muzyki jako współczynnik historii muzyki*, [w:] Zofia Lissa, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, PWM, Kraków 1975, s. 118.

kompozytorzy zanim zaczną tworzyć, są odbiorcami muzyki zastanej, co według muzykolożki decyduje o tym, jaką będą oni później tworzyć muzykę. Recepcja zmienia się w zależności od repertuaru artystycznego, który jest jej przedmiotem. Chodzi o to, że nowe dzieła, nowe style muzyczne modyfikują zastane typy odbiorcze, a nawet wytwarzają nowe typy odbiorcze.. Recepcję czasów współczesnych należy badać metodami psychologicznych testów, socjologicznych kwestionariuszy wywiadu, za pomocą statystyki, wywiadów czy zorganizowanych zbiorowych eksperymentów. Jak widzimy wśród wymienionych przez Z. Lissę metod są też metody wykorzystywane na gruncie socjologii. Natomiast w odniesieniu do przeszłości Z. Lissa postuluje, że recepcję muzyki możemy badać na podstawie analizy źródeł pisanych, które są pośrednim jej świadectwem, takich jak sprawozdania z koncertów, korespondencja, wspomnienia o słyszanej muzyce i biografie kompozytorów.

Inną polską publikacją utrzymaną w duchu marksistowskiej muzykologii jest wydany w Krakowie w 1950 roku *Zarys historii form muzycznych napisany* przez Stefanię Łobaczewską. Autorka podjęła się analizy tego w jaki sposób zmiana struktury społecznej państw europejskich powodowała zmianę sposobu uprawiania muzyki oraz zmianę sposobu funkcjonowania kompozytorów jako kategorii społecznej. Ukazała również jak wraz z zajściem zmian społecznych w poszczególnych epokach, zmieniały się funkcje społeczne sztuki muzycznej.

V.II: Rozwój socjologii muzyki jako dyscypliny akademickiej w Polsce

W latach 70-tych do rozwoju socjologii muzyki jako dziedziny akademickiej przyczyniała się Zofia Lissa. Jako dyrektorka Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, w roku 1974 przedstawiła plany stworzenia „dwóch nowych kierunków badawczych: psychologii muzyki z pedagogiką muzyczną oraz socjologii muzyki”²⁷³. Nie zostały one jednak zrealizowane. Warto natomiast nadmienić, że muzykolożka publikowała teksty z socjologii muzyki w zagranicznych czasopismach w języku niemieckim i angielskim, w tym w pierwszym i do dziś znanym socjomuzycznym periodyku – „International Review of Aesthetics and Sociology of Music”²⁷⁴, którego założycielem i redaktorem był Ivo Supićić. Dzięki temu amerykański historyk myśli muzycznej – Edward Lippman – wymienia ją obok Maxa Webera i Theodora Adorno jako ważną osobowość socjologii muzyki²⁷⁵. Zainteresowany rozwojem socjologii muzyki chorwacki muzykolog Ivo Supićić, w swym podręczniku do propedeutyki tej

²⁷³Z. Lissa, *Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego w latach 1948-1974*, [w:] *Z zagadnień muzykologii współczesnej*. Warszawa 1978/1974, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, s. 7.

²⁷⁴Z. Lissa, *Historical Awareness of Music and its Role In Present-Day Musical Culture* „IRASM”, 1973/1.

²⁷⁵E. Lippman, *The Sociology of Music* [in:] *A History of Western Musical Aesthetics*. Lincoln: University of Nebraska Press 1992, s. 477-510.

dyscypliny składa podziękowania m. in. Zofii Lissie jako jednej z osób, dzięki którym publikacja ta powstała²⁷⁶.

W 1984 roku Mieczysława Demska-Trębacz, zawodowo związana z Akademią Muzyczną im. Fryderyka Chopina w Warszawie²⁷⁷, zredagowała pracę, w której zgromadziła wypowiedzi ówczesnych polskich kompozytorów, muzykologów, socjologów, filozofów i publicystów, na temat społecznych uwikłań sztuki dźwięków. Umożliwiło to badaczce²⁷⁸ wyróżnienie trzech dziedzin socjologii muzyki: teoretycznej (opracowanie metodologii socjologii muzyki i wyciąganie wniosków na podstawie danych z historycznych i praktycznych badań), historycznej (śledzenie prawidłowości społecznych wpływających na życie muzyczne poszczególnych epok) i praktycznej (badanie konkretnych faktów artystyczno – społecznych i formułowanie na tej podstawie praktycznych wskazówek). Socjologia muzyki została zdefiniowana jako nauka o kulturze muzycznej, w ramach której można rozwijać problematykę społecznego uwarunkowania interpretacji dzieł muzycznych oraz zawodów muzycznych, w tym zagadnienie statusu muzyka w ramach danej grupy społecznej, instytucjonalnego wymiaru sztuki dźwięku i form kultuwowania muzyki w ramach poszczególnych grup społecznych. Podkreślono zależność tej dziedziny nauki od socjologii ogólnej i muzykologii, w tym jej szczególnie mocny związek z historią muzyki, etnomuzykologią i biografistyką kompozytorów oraz wybitnych artystów.

Względnie całościową koncepcję metodologicznych ram socjologii muzyki można zrekonstruować na podstawie analizy artykułów Tomasza Misiaka z lat 80- i 90-tych. Jego zdaniem przedmiotem badań dla socjologii muzyki są postawy ludzkie zogniskowane wokół dzieła muzycznego bądź sam utwór muzyczny ujęty jako na element życia społecznego²⁷⁹. Autor²⁸⁰ podjął się również umieszczenia zagadnienia upowszechniania muzyki w perspektywie socjologii muzyki, podkreślając, że efektywny proces recepcji sztuki dźwięków wymaga wcześniejszej identyfikacji i dogłębnej charakterystyki środowisk odbiorców muzyki. Oprócz tego zwracał On²⁸¹ uwagę, na brak instytucjonalnych podstaw systematycznego rozwoju socjologii muzyki w Polsce. Pod terminem socjologia muzyki rozumiał zgodną z ogólnymi założeniami socjologii kultury naukę o kulturze muzycznej definiowaną przez odwołanie się do triady: twórca - dzieło – odbiorca. Postulował, aby przedsięwzięcia rozwijane w ramach socjologii muzyki miały interdyscyplinarny charakter, czyli, aby podpieścić je analizą

²⁷⁶ I. Supičič, *Wstęp do socjologii muzyki*, Państwowe Wydawnictwo naukowe, Warszawa 1969, s. 5.

²⁷⁷ Od 2008 roku Uniwersytet Muzyczny im. Fryderyka Chopina w Warszawie.

²⁷⁸ M. Demska-Trębacz, *Wstęp* [w:] Mieczysława Demska-Trębacz (red) *O społecznych problemach muzyki. Antologia tekstów autorów polskich*, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 1984, s. 10-12.

²⁷⁹ T. Misiak, *Socjologowie o muzyce*, „Ruch Muzyczny” nr 18, rok 1980, s. 8 – 9.

²⁸⁰ T. Misiak, *Socjologia a upowszechnianie muzyki. Propozycje dla socjologii*, „Ruch Muzyczny” nr 2/3, rok 1981, s. 11.

²⁸¹ T. Misiak, *Możliwości i perspektywy socjologii muzyki*, „Ruch Muzyczny” nr.2/3, 1983, s. 4.

społecznych wątków rozwijanych w obrębie takich dziedzin jak estetyka muzyki, psychologia muzyki, historia muzyki i teoria wychowania muzycznego. Wyróżnił socjologię dzieła muzycznego, socjologię twórczości muzycznej, socjologię odbioru muzyki i socjologię życia muzycznego. W ramach socjologii dzieła muzycznego można interpretować artefakty muzyczne biorąc pod uwagę strukturę utworu muzycznego i właściwą dla określonej epoki strukturę świata społecznego. W obszarze zainteresowań socjologii twórczości muzycznej ułokował społeczne problemy zawodów i specjalności muzycznych a także społeczne role muzyków, kompozytorów i instrumentalistów, wraz z ich historycznymi przekształceniami. Badanie społecznych mechanizmów recepcji w perspektywie jakościowej (cases-studies) i ilościowej przypisał socjologii odbioru muzyki a badanie instytucjonalnych, organizacyjnych form kultywowania muzyki w różnych społeczeństwach i grupa społecznych - socjologii życia muzycznego. Kwestię metodologicznych podstaw socjologii muzyki T. Misiak rozwinął w artykule *Socjologia muzyki i jej ontologiczne przesłanki*²⁸². Dzieła muzyczne ujął jako nośniki kulturowych norm i wartości, które skupiają w sobie twórcze i odtwórcze procesy oraz uprawomocniają istnienie muzycznych instytucji. Za ontologiczną podstawę socjologii muzyki przyjął koncepcję budowy utworu muzycznego zawartą w rozprawie Romana Ingardena *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*²⁸³, według której dzieło muzyczne jako przedmiot czysto intencjonalny może zaistnieć intersubiektywnie tylko wtedy, gdy akty twórcze świadomości kompozytora zostaną zrekonstruowane na płaszczyźnie świadomości odbiorczej. Z kolei w artykule *Socjologiczna analiza odbioru muzyki jako studium świadomości estetycznej odbiorcy (pojęcie i metoda)*²⁸⁴ T. Misiak podkreślił, że recepcja utworów muzycznych to akt intencjonalnego „włączenia” dzieła, rozumianego jako uporządkowana w specyficzny sposób całość dźwiękowych i nie-dźwiękowych elementów, w określony system kultury. Naturalne zdolności pozwalają ludziom zarejestrować i wstępnie uporządkować określony zestaw informacji akustycznych. Dopiero interpretacja kulturowa prowadzi do wewnątrz-podmiotowego „przetworzenia” tych informacji w dzieło sztuki. Ukonstytuowanie się swoistego uniwersum dyskursu muzycznego umożliwia uzgodnienie stanowisk na różnych liniach komunikacji estetycznej, co z kolei może pociągać za sobą utworzenie się estetycznej wspólnoty. Tego typu wspólnota zapewnia dziełu muzycznemu, słyszanemu poprzez wiele różnych od siebie wykonań, przez różne podmioty i w rozmaitych warunkach, intersubiektywną tożsamość. Obowiązywanie kulturowych wzorów postaw odbiorczych powoduje, że indywidualna świadomość estetyczna poszczególnych odbiorców muzyki staje się świadomością społeczną. Kluczowym elementem socjologicznych badań odbioru muzyki

²⁸² T. Misiak, *Socjologia muzyki i jej ontologiczne przesłanki*, „Kultura i Społeczeństwo” nr 1, rok XXIX, s. 157 – 167.

²⁸³ R. Ingarden, *Utwór muzyczny I sprawa jego tożsamości* [w:] *Studia z estetyki*, T.II, Warszawa 1958.

²⁸⁴ T. Misiak, *Socjologiczna analiza odbioru muzyki jako studium świadomości estetycznej odbiorcy (pojęcie i metoda)*, „Kultura i społeczeństwo”, rok XXX, nr 1, 1986, s. 57 – 68.

powinna być analiza wzorów postaw odbiorczych prowadzona dwoma drogami: poprzez badanie i typologizowanie postaw indywidualnych oraz poprzez analizę wybranych tekstów kultury. Przedmiotem pierwszego rodzaju badań są treści struktur świadomości indywidualnej. W drugim rodzaju badań mamy do czynienia ze zobiektywizowanymi w tekstach kultury treściami świadomości społecznej.

T. Misiak zajmował się również zagadnieniem percepcji muzyki poważnej, czego przykładem były artykuły *Rozważania na temat odbiorcy*²⁸⁵ i *Typologie odbiorców muzyki. Koncepcje psychologiczne, socjologiczne i estetyczne*²⁸⁶. W ramach socjologicznych dywagacji na temat sztuki dźwięków akcentuje się społecznie zobiektywizowane wyznaczniki sytuacji odbiorczej. Typologie słuchaczy muzyki są zatem konstruowane w oparciu o różnicowanie się przekazów estetycznych w zależności od społecznego charakteru odbiorców. Z kolei w artykule *Muzyka a semiotyczne kryterium kultury* podkreślił, że stosunek muzyki do mechanizmów semiozy jest niejasny, gdyż nie przebiega on według ustalonych reguł języka naturalnego bądź na zasadzie ikonicznego podobieństwa. Zwłaszcza, że dźwiękowy charakter utworów czysto-muzycznych wiąże się z asemantycznością. Jednak za sprawą procesu odbiorczego możliwe są sytuacje, w których sztuce dźwięków zostaną nadane pozamuzyczne znaczenia. W procesie odbioru dzieł muzycznych wyróżnia dwie fazy. Pierwsza to naturalny odbiór muzyki jako przedmiotu akustycznego. Druga faza percepcji polega na interpretacji przedmiotu akustycznego, która przebiega według zinternalizowanych przez odbiorcę kanonów społecznych. Dopiero zajście tej drugiej fazy percepcji nadaje muzyce charakter kulturowy. „*Muzyka jest zjawiskiem ambiwalentnym. Pierwotnie asemantyczna, nabiera w kontekście innych zjawisk artystycznych i społecznych, w kontekście kultury i w kontekście historii, swoistego kulturowego znaczenia. Naturalną „siłę” oddziaływania zastępuje wówczas kulturowa wartość. Naturalną autonomię – kulturowa heteronomiczność i kulturowy symbolizm*”²⁸⁷. Symbolizm, bądź semiotyczność zjawisk kulturowych można rozpatrywać od strony syntaktyki, semantyki i pragmatyki. Analizując pragmatyczny aspekt procesu semiozy koncentrujemy się na mechanizmach społecznej interpretacji zachowań i obiektów. Na gruncie socjologii muzyki uprawianej jako subdyscyplina socjologii kultury symbolicznej²⁸⁸ pytanie „*jak muzyka znaczy*” zmodyfikowano na „*jak muzyka znaczy w konkretnym, kulturowo i historycznie zrelatywizowanym społecznym kontekście, jak znaczy dla określonych grup, „użytkowników” w kręgu określonych tradycji twórczych, odbiorczych, wykonawczych, krytycznych, filozoficznych etc. Socjologia ujmuje więc proces semiozy muzycznej w aspekcie*

²⁸⁵ T. Misiak, *Rozważania na temat odbiorcy*, „Ruch Muzyczny” nr 15, 1984, s. 3.

²⁸⁶ T. Misiak, *Typologie odbiorców muzyki. Koncepcje psychologiczne, socjologiczne i estetyczne*. „Muzyka” nr 2, 1985, s. 49-73.

²⁸⁷ T. Misiak, *Muzyka a semiotyczne kryterium kultury*, „Muzyka” nr 2., 1986, s. 83.

²⁸⁸ A. Kłóskowska w publikacji książkowej *Socjologia kultury* z 1981 roku proponuje, aby semiotyczność przyjąć za kryterium zjawisk kulturalnych składających się na przedmiot badań prowadzonych w ramach socjologii kultury. A. Kłóskowska, *Socjologia kultury*, Warszawa 1981, s. 170.

pragmatycznym”²⁸⁹. T. Misiak jest też autorem jednej publikacji książkowej *Muzyka jako wspólnota. Kulturowe wzory odbioru muzyki w kulturze europejskiej XX wieku*, w której zostały zebrane główne myśli z jego artykułów opublikowanych w latach 80-tych.

W 1997 roku wydano książkę Grażyny Filipiak *Perspektywy socjologicznych badań muzyki*, której przedmiotem jest społeczny wymiar muzyki autonomicznej²⁹⁰. Socjologiczne zainteresowanie tym rodzajem muzyki polega na dowiedzeniu, że poszczególne zaprezentowane publiczności utwory, ze względu na swoje właściwości, strukturyzują odbiorców i na wskazaniu społecznych znaczeń muzyki²⁹¹. Znaczenia muzyczne, trwałe skojarzenia w indywidualnym lub grupowym doświadczeniu, powinno się rozpatrywać w ścisłym związku z właściwościami muzyki jako dziedziny sztuki, czyli dźwiękowym charakterem materiału muzycznego, dominacją wrażeń słuchowych w trakcie percepcji dzieł muzycznych i niejednoznacznością przekazu wynikającą z wieloznaczności muzyki. Wieloznaczność tworzonej przez kompozytorów i prezentowanej przez wykonawców muzyki dopuszcza możliwość zaistnienia sytuacji, gdy nastawienia odbiorców również będą miały aktywny charakter, wyrażający się możliwością kształtowania takich społecznych znaczeń muzyki, które przekraczają oczekiwania twórców i wykonawców. Jednak zjawisko społecznego nadania poszczególnym utworom znaczeń dotyczy procesu intencjonalnej recepcji przez daną kategorię publiczności²⁹².

Ciekawą propozycją G. Filipiak²⁹³ jest typologia społecznych funkcji muzyki w nawiązaniu do społecznych, emocjonalnych i estetycznych nastawień odbiorczych wobec niej.

Wyróżniła Ona możliwość pełnienia przez autonomiczną sztukę dźwięków funkcji społecznych: integracyjnej, komunikacyjnej, wychowawczej, prestiżowej, utylitarnej, codziennej, użytkowej, rozrywkowej i emocjonalnej. Prawomocnym jest powiedzenie, że muzyka pełni funkcję integracyjną ponieważ aby aktualnie, istnieć wymaga zaangażowania nadawców i odbiorców. Autorka odróżnia integracyjną funkcję muzyki, przez którą rozumie trwający w określonym czasie proces skupienia uwagi nadawców i odbiorców na wspólnym przedmiocie i ewentualnie powstającą w jego trakcie wspólnotę przeżyć, od zintegrowania nadawców i odbiorców w związku ze wspólnotą działań. Sytuacje, w ramach których muzyka autonomiczna funkcjonuje jako czynnik grupo-twórczy, budujący zbiorową tożsamość danej grupy społecznej i zarazem kształtujący jej odrębność od innych grup tego samego rodzaju są przykładami pełnienia przez sztukę dźwięków komunikacyjnej funkcji. Sprowadza się ona do komunikowania odbiorcom społecznej przynależności jednostek, które identyfikują się z danymi utworami. Muzykę autonomiczną można wykorzystywać do celów wychowawczych,

²⁸⁹ T. Misiak, *Muzyka a semiotyczne kryterium kultury*, „Muzyka” 1986, nr. 2. s. 88.

²⁹⁰ G. Filipiak, *Perspektywy socjologicznych badań muzyki*, Wydawnictwo Nakom, Poznań 1997, s. 53.

²⁹¹ G. Filipiak, *Perspektywy socjologicznych badań muzyki*, Wydawnictwo Nakom, Poznań 1997, s. 56.

²⁹² G. Filipiak, *Perspektywy socjologicznych badań muzyki*, Wydawnictwo Nakom, Poznań 1997, s. 71 – 73.

²⁹³ G. Filipiak, *Perspektywy socjologicznych badań muzyki*, Wydawnictwo Nakom, Poznań 1997, s. 80–81.

pomimo iż jako rodzaj sztuki wieloznacznej, sama z siebie nie jest zdolna wywierać wychowawczych wpływów. Prestiżowa funkcja muzyki autonomicznej związana jest z wymogiem specjalnego przygotowania do wykonywania i odbioru różnych gatunków muzycznych, z czym wiąże się możliwość odbioru danej kategorii nadawców i odbiorców jako osób szczególnie wtajemniczonych. Natomiast utylitarną funkcję muzyka autonomiczna pełni wtedy, gdy uświetnia uroczystości w obrzędzie świeckim bądź religijnym. Przeciwnieństwem funkcji utylitarniej jest funkcja codzienna, użytkowa, w ramach której muzyka jest przedmiotem słyszenia a nie słuchania. Muzyka może również pełnić funkcję rozrywkową, wtedy, gdy jej wykonywanie i słuchanie wprawia obcujące z nią jednostki w stan hedonistycznej błogości bądź kataraktycznego oczyszczenia.

Ponadto G. Filipiak wyróżnia funkcje społeczne muzyki autonomicznej wynikające z nastawień emocjonalnych i estetycznych. Z nastawieniami emocjonalnymi związane są takie funkcje muzyki jak hedonistyczna, ekspresyjna i kataraktyczna. Natomiast estetyczne funkcje, które może pełnić bezprzedmiotowa, autonomiczna muzyka wynikają z wartościowania ze względu na piękno i artyzm. Przy czym wartości przypisywane muzyce ze względu na piękno mają charakter demokratyczny, w tym sensie, że każda obcująca z daną muzyką jednostka ma prawo o nich wyrokować. Ich przeciwieństwem są wartości przypisywane konkretnym dziełom ze względu na artyzm przez znawców danej dziedziny muzyki. Z procesem wykonywania i odbioru muzyki wiąże się stratyfikacja społeczna w środowisku odbiorczym (zakładając, że wykonawca jest również specyficznym odbiorcą muzyki) na znawców i profanów, zawodowców i amatorów. Zatem w tym rozumieniu muzyka może pełnić funkcję stratyfikacyjną. Wyróżnionym funkcjom muzyki można przypisać następujące wartości: demokratyczne (w odniesieniu do funkcji integracyjnych i komunikacyjnych), elitarne (w odniesieniu do funkcji emocjonalnych i wychowawczych), kulturowe, stratyfikacyjne, uroczyste, codzienne, uznawane, odczuwane i realizowane.

Podsumowując autorka definiuje socjologię muzyki jako naukę o społecznych regularnościach i konsekwencjach nastawień wobec muzyki w związku cechami wyznaczającymi swoistość muzyki jako jednej z dziedzin sztuki. Uprawiając socjologię muzyki powinniśmy dążyć do wyjaśniania społecznych funkcji i wartości sztuki dźwięków. Badanie specyfiki muzyki autonomicznej ujętej jako zjawisko społeczne sprowadza się do „*określenia jej swoistości jako wyniku konfiguracji społecznych nastawień wobec muzyki, charakteryzowanych ściśle w odniesieniu do konstytutywnych cech muzyki i do dających się wyróżnić środowisk i grup społecznych*”²⁹⁴. Autorka uwzględniła, że muzyka jest bezprzedmiotowa, istniejąca tylko w aktach stawania się, wieloznaczna i jednocześnie zdolna generować znaczenia odnoszące się do walorów konstrukcji dzieł i znaczenia referencyjne.

²⁹⁴ G. Filipiak, *Perspektywy socjologicznych badań muzyki*, Wydawnictwo Nakom, Poznań 1997, s. 92.

Ciekawą próbą nakreślenia teoretycznych ram socjologii muzyki jest pierwszy rozdział książki Bogumiły Miki *Muzyka jako znak. W kontekście analizy paradygmatycznej* z 2007 roku. Przytaczana tu przeze mnie część rozprawy jest zatytułowana *Muzyka jako komunikacja w systemie społecznym* i opiera się na fragmentach rozprawy doktorskiej badaczki oraz dwóch artykułach umieszczonych na łamach internetowego czasopisma „De musica”: *Dopominając się o kontekstowy wymiar muzyki* i *Edukacja jako „przemoc” w służbie rozumienia muzyki (na marginesie rozważań nad edukacją liberalną)*. B. Mika cytuje Mieczysława Tomaszewskiego i Doris Stockmann. Pierwszy z badaczy²⁹⁵ zwracał uwagę, że muzyka to realizowany w czterech stadiach ciąg przebiegu informacji: koncepcja, realizacja, percepcja i recepcja. Odpowiadają im cztery postawy społeczne przyjmowane przez kompozytorów, wykonawców, słuchaczy i krytyków. Z kolei D. Stockmann²⁹⁶ ujmując muzykę jako system komunikacji wyróżniła kompozytora (nadawcę), kanał optyczny (zapis nutowy), wykonawcę, kanał akustyczny (przebiegająca w czasie realizacja materiału dźwiękowego) oraz odbiorcę. Tego typu tradycyjne sposoby definiowania muzyki jako specyficznego systemu komunikacji zdaniem B. Miki²⁹⁷ należy rozszerzyć uwypuklając zależność: produkcja – wymiana (obieg) – konsumpcja. Dzięki temu schematy te bardziej adekwatnie odzwierciedlają funkcjonowanie sztuki dźwięków we współczesnym społeczeństwie, w którym wytwórcami muzyki są nie tylko kompozytorzy, ale również aranżerzy bądź inżynierowie nagrań.

Odbiór muzyki jest złożonym, wielostronnym procesem kulturowym, który nie poddaje się jednowymiarowemu opisowi. Badania dotyczące percepcji dzieł muzycznych mieszczą się w obrębie estetyki, psychologii, semantyki i socjologii muzyki, często na zasadzie interdyscyplinarnej łącząc te dziedziny. Przykładowo semiotyk muzyki Maciej Jabłoński²⁹⁸ zwracał uwagę, że funkcjonująca w świecie społecznym muzyka ma status heteronomiczny. Za sprawą dokonującej się w procesie odbioru interakcji sztuki dźwięków ze światem dla niej zewnętrznym, w muzyce współistnieje to, co narracyjne, logiczne i to, co semantyczne. W procesie odbioru muzyki ważną rolę odgrywa kompetencja kulturowa, której odmianami są kompetencja artystyczna i kompetencja muzyczna. Za Lechem Korporowiczem B. Mika²⁹⁹ przyjęła, że kompetencja kulturowa to „całokształt zdolności określających zachowania

²⁹⁵ M. Tomaszewski, *Nad analizą i interpretacją dzieła muzycznego*, „Res Facta” nr 9, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, 1982, s. 192.

²⁹⁶ D. Stockmann, *Muzyka jako system komunikacji*, „Res Facta” nr 9, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1982, s. 231.

²⁹⁷ B. Mika, *Muzyka jako znak. W kontekście analizy paradygmatycznej*, Polihymnia, Lublin 2007, s. 14.

²⁹⁸ M. Jabłoński, *Muzyka jako znak. Wokół semiotyki muzycznej Eero Tarastiego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 1999, s. 97.

²⁹⁹ B. Mika, *Muzyka jako znak. W kontekście analizy paradygmatycznej*, Polihymnia, Lublin 2007, s. 30.

*kulturowe człowieka*³⁰⁰. Natomiast pojęcie kompetencja artystyczna muzykolożka zdefiniowała odwołując się do dorobku Piera Bourdie jako stan przyswojenia sobie przez odbiorcę sztuki zasad ich artystycznej klasyfikacji pozwalający na umiejscowienia konkretnego dzieła sztuki, zgodnie z jego stylistycznymi właściwościami, w uniwersum przedmiotów artystycznych, a nie w uniwersum przedmiotów codziennego użytku. Odwołując się do rozstrzygnięć zagranicznej semiotyki muzycznej autorka definiuje kompetencję muzyczną jako „*zdolność do identyfikacji i/lub ustanowienia dodatkowych lub ustrukturyzowanych korelacji, jak również korelacyjnych organizacji pomiędzy „zdarzeniami dźwiękowymi” i kulturowym otoczeniem*”³⁰¹. Ujmowanie muzyki jako komunikat kulturowy wymaga nie tylko świadomości kontekstu przebiegu tego procesu, ale również kompetencji muzycznych. B. Mika wykazała, że na proces odbioru dzieł muzycznych może wpływać wiele czynników, zaczynając od indywidualnych preferencji konkretnej jednostki odbiorczej, poprzez posiadaną przez nią wiedzę artystyczną, rodzaj realizowanej kompetencji kulturowej a na wachlarzu światopoglądów estetycznych charakterystycznych dla danego okresu historycznego kończąc. Sądzę jednak, że warto w procesie tym wyróżnić percepcję, rozumianą jako indywidualny odbiór sztuki dźwięków i recepcję, czyli w moim rozumieniu, będącą wynikiem działalności kreatorów odbioru dzieł muzycznych, przede wszystkim dziennikarzy, publicystów, pisarzy, charakterystyczną dla danej grupy społecznej konstrukcję narracyjną odnoszącą się do konkretnego dzieła muzycznego, ale istniejącą w pewnej niezależności od niego jako intersubiektywnie dostępna treść kanonu, do którego odbiory mogą się odwołać za każdym razem, gdy obcuja z danym dziełem.

Obiecującym badaczem, którzy wykorzystuje wiedzę zdobytą w trakcie studiów socjologicznych oraz muzykologicznych do rozwijania socjologii muzyki w Polsce, w jej wymiarze teoretycznym i instytucjonalnym, jest Ziemowit Socha. Pomimo młodego jest on autorem panoramicznego przeglądu polskich teoretycznych i empirycznych tekstów sprawozdających sprawę z uwikłania sztuki dźwięków w życie społeczne. Przeprowadzona w latach 2008 – 2010 kwerenda biblioteczna i wywiady z autorami współczesnych prac z zakresu związku muzyki i życia społecznego dostarczyły materiału, który został zanalizowany w jego pracy magisterskiej zatytułowanej *Socjologia muzyki w Polsce. Współczesność na tle przeszłości*. Jej fragmenty opublikowano. Warto w tym miejscu przywołać artykuł *Między bytem a niebytem. Socjologia muzyki w Polsce* z 2011 roku. Autor dokonał w nim metodologicznie – teoretycznej typologizacji polskich publikacji z socjologii muzyki, aby nakreślić w jaki sposób ta socjologiczna subdyscyplina istnieje we współczesnej Polsce. W

³⁰⁰ L. Korporowicz, *Kompetencja kulturowa jako problem badawczy*, „Kultura i Społeczeństwo” 1983, nr 1, s. 35. Cyt. za B. ³⁰⁰ B. Mika, *Muzyka jako znak. W kontekście analizy paradygmatycznej*, Polihymnia, Lublin 2007, s. 26.

³⁰¹ B. Mika, *Muzyka jako znak. W kontekście analizy paradygmatycznej*, Polihymnia, Lublin 2007, s. 33.

tekście podjęto próbę zdiagnozowania, dlaczego nie doszło do instytucjonalizacji socjologii muzyki w ramach polskiej socjologii bądź muzykologii akademickiej³⁰². Warto podkreślić, że Z. Socha nie tylko publikuje teoretyczne i empiryczne teksty socjologiczne o muzyce, prowadzi zajęcia dydaktyczne z socjologii muzyki dla studentów muzykologii na Uniwersytecie Wrocławskim, ale również czynnie działa na rzecz propagowania tej subdyscypliny socjologicznej w Polsce za sprawą prowadzonego przez siebie bloga internetowego *Muzyka/dźwięk, społeczeństwo/kultura* oraz poprzez prace badawcze i popularyzatorskie prowadzone w ramach fundacji *Muzyka jest dla wszystkich*. Wśród publikacji tego autora można znaleźć zarówno teksty ukazujące społeczne uwikłanie muzyki popularnej³⁰³ jak i opracowania przybliżające związki zachodzące pomiędzy muzyką a światem społecznym autorstwa klasyków światowej socjologii³⁰⁴.

Refleksje zagranicznych klasyków, które można uznać za źródła socjologicznych dywagacji nad muzyką przybliży polskim czytelnikom również Barbara Jabłońska³⁰⁵, która jest autorką tłumaczenia książki Alfreda Schuetza *O wielości światów. Szkice z socjologii fenomenologicznej*. Jeden z zawartych w niej tekstów ujmuje muzykę od strony społecznej. Ponadto autorka ta opublikowała rozważania na temat muzyki takich socjologów jak Herbert Spenser, Georg Simmek, Max Weber i Alfred Schuetz³⁰⁶. Socjolożka realizuje obecnie projekt „Socjologia muzyki w teorii i praktyce”, dzięki czemu podczas XVI Ogólnopolskiego Zjazdu Socjologicznego odbyły się obrady grupy tematycznej o tym samym tytule a na pierwszy kwartał 2015 roku planowana jest zbiorcza publikacja wygłoszonych podczas obrad referatów w „Przeglądzie Socjologicznym”. Więcej miejsca należy poświęcić ostatniej książce autorki, monografii naukowej o muzycznym wymiarze życia społecznego pod znamienym tytułem *Socjologia Muzyki*, gdyż celem tej publikacji jest wskrzeszenie dyskursu naukowego na temat ludzkich praktyk nakierunkowanych na muzykę oraz ożywienie tradycji badań nad muzyką i społeczeństwem.

Obecność muzyki w indywidualnym bądź zbiorowym życiu ludzkim jest ważnym obszarem refleksji naukowej, jednak przez współczesnych socjologów polskich jest on niedoceniany. Na naszym rynku wydawniczym funkcjonuje niewiele prac, które w systematyczny sposób pokazywałyby muzyczny wymiar życia społecznego na poziomie

³⁰²Z. Socha, *Między bytem a niebytem. Socjologia muzyki w Polsce*, „Muzyka” nr 4/2011, s. 5-24.

³⁰³Z. Socha, *Polityka etniczna i zagraniczna Stanów Zjednoczonych a działania członków zespołu Rage Against the Machine. Interpretacje*. 2012. [w:] Marek Jeziński, Łukasz Wojtkowski (red.) *Sztuka i Polityka. Muzyka popularna*, Wydawnictwo UMK, Toruń, s. 199-230.

³⁰⁴Z. Socha, *Muzyka w koncepcjach klasyków socjologii i ich recepcja w Polsce*, „Roczniki Historii Socjologii” nr 1, 2012, s. 87 – 95.

³⁰⁵A. Schuetz *Wspólne tworzenie muzyki. Studium relacji społecznych* [w] Alfred Schuetz, *O wielości światów. Szkice z socjologii fenomenologicznej*, Jabłońska Barbara tłum. Zakład Wydawniczy „NOMOS”, Kraków 2008, s.

³⁰⁶B. Jabłońska, *Teoretyczne źródła socjologii muzyki w świetle klasycznej myśli H.Spencera, G.Simmla, M.Webera oraz A.Schutza*, „Kwartalnik Muzyka”, 2013/1, s. 3 – 21.

teoretycznym, metodologicznym. Książka *Wstęp do socjologii muzyki* Iva Supićicia z 1969 roku utrzymana jest w pozytywistycznym duchu, a praca Grażyny Filipiak *Perspektywy socjologicznych badań muzyki*, w której wyłożyła ona podstawy socjologii muzyki absolutnej pozbawiona jest szerszych odniesień teoretycznych, metodologicznych i nie uwzględnia najbardziej aktualnych zjawisk i procesów związanych z muzycznym wymiarem życia społecznego. Istnieje jednak sporo opracowań o charakterze szczegółowym z socjologii, psychologii, muzykologii, pedagogiki bądź kulturoznawstwa, w których opisano różne obszary ludzkiej aktywności nakierowanej na muzykę. Barbara Jabłońska³⁰⁷ podjęła się omówienia spuścizny teoretycznej socjologii muzyki, przedstawienia kondycji i przemian socjologii muzyki jako nauki, omówienia metod i technik badawczych służących analizie praktyk muzycznych, zdefiniowania socjologii muzyki jako nauki interdyscyplinarnej i ukazania możliwości, jakie daje jej zastosowanie w analizie różnorodnych zjawisk i procesów powiązanych z życiem muzycznym społeczeństw. Autorka podkreśliła, że przyjęta przez nią perspektywa pozwala na badanie codziennych praktyk muzycznych ludzi w różnych kontekstach i obszarach ich życiowej aktywności. Treścią książki są rozważania o profilu metodologiczno-teoretycznym, wychodzące poza standardowe rozumienie socjologii muzyki jako nauki o muzycznej twórczości i recepcji dźwięków.

W zasadzie nie znamy kultur, które nie realizowałyby życia muzycznego, stąd B. Jabłońska wnioskuję, że muzyka stanowi jeden z podstawowych powszechników kulturowych. Na fakt obecności praktyk muzycznych w społeczeństwach wskazuje również pojawienie się refleksji społecznej i filozoficznej nad funkcjami muzyki w zbiorowym życiu ludzi.

Autorka podkreśla, że „aby dźwięki stały się dla ludzi muzyką i aby mogła ona stać się dla nich znacząca, muszą się oni nauczyć, w jaki sposób je słyszeć. Innymi słowy, muzyka jest integralnym składnikiem procesu społecznego. Dla jej odbioru ważne są bowiem kulturowo-społeczne ramy nadające sens powiązanym ze sobą dźwiękom, które stają się dla słuchaczy muzyką³⁰⁸. Tworzenie, wykonywanie i odbiór muzyki wiążą się z pewnymi ustalonymi i zinstytucjonalizowanymi rytuałami i ceremonialnymi zachowaniami. Każda sytuacja słuchania wymaga odpowiedniej kompetencji od słuchacza, jego znajomości reguł społecznych przypisanych odpowiednim sposobom odbioru muzyki. Uczestnictwo w życiu muzycznym związane jest z kontekstem społeczno-kulturowym konkretnego wydarzenia artystycznego, naznaczonym charakterystycznymi dla danego okresu historycznego regułami normatywnymi. Warunkiem powodzenia muzycznej komunikacji pomiędzy nadawcą a odbiorcą komunikatu muzycznego jest przestrzeganie obowiązującej konwencji. Na kontekst odbioru ma również wpływ zajmowana przez jednostkę pozycja w strukturze społecznej i jej gust muzyczny, determinowany posiadanymi kompetencjami kulturowymi i dyspozycjami estetycznymi.

³⁰⁷ B. Jabłońska, *Socjologia muzyki*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014, s. 9-12.

³⁰⁸ B. Jabłońska, *Socjologia muzyki*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014, s. 27.

Autorka uważa, że we współczesnych krajach zachodnioeuropejskich percepcja muzyki może przebiegać na kilka sposobów. Wyróżnia ona kontekst zewnętrznego i wewnętrznego słuchania. Pierwszy z nich odnosi się do obiektywnej obecności muzyki w różnych sytuacjach codziennego życia jednostek, drugi – określa uważność słuchania i sposobu przeżywania muzyki przez odbiorcę. W ramach kontekstu zewnętrznego można wyróżnić podtyp prywatny (przestrzeń domowa, samochód, własna dźwiękosfera tworzona dzięki przenośnej muzyce i słuchawkom na uszach) i podtyp publiczny (koncerty, festiwale, muzak w miejscach publicznych takich jak hipermarkety, lotniska). W przypadku kontekstu wewnętrznego (indywidualny sposób przeżywania muzyki) można wyróżnić słuchanie czynne i bierne. W pierwszym przypadku mamy do czynienia ze świadomym wyborem słuchacza, w drugim – z sytuacją, w której percepcja muzyki została mu narzucona. Biorąc pod uwagę praktyki muzyczne, można wyróżnić bezpośrednie i pośrednie doświadczanie muzyki. Pierwszy typ odnosi się nie tylko do niezapośredniczonego medialnie odbioru sztuki muzycznej poprzez uczestnictwo w koncercie, ale również do sytuacji włączenia się odbiorców w wykonywanie muzyki, czego przykładem jest wspólne kolędowanie w kościele, bądź wykonywanie patriotycznych pieśni podczas manifestacji organizowanych z okazji świąt narodowych. Drugi typ doświadczania muzyki związany jest z rewolucją medialną i procesem globalizacji muzyki³⁰⁹.

B. Jabłońska wyróżnia funkcje i dysfunkcje, jakie muzyka (tak jak i każda inne dziedzina sztuki) pełni w społeczeństwie. Za R. K. Mertonem autorka przyjęła, że *„każda funkcja odnosi się do wszystkich tych skutków, które przyczyniają się do adaptacji i modyfikacji systemu społeczno-kulturowego. Natomiast dysfunkcje wiążą się z pomniejszaniem owej adaptacji i modyfikacji”*³¹⁰. Badaczka podkreśliła, że funkcje muzyki w społeczeństwie nie są „dane” raz na zawsze, lecz ulegają nieustannym przekształceniom wraz ze zmianą zbiorowego życia ludzi” i wyróżniła autoteliczne funkcje muzyki (odnoszące się do niej samej i życia muzycznego per se) i heteroteliczne funkcje sztuki dźwięków (muzyka jako działalność funkcjonalną względem innych systemów – religijnego, politycznego, medialnego bądź ekonomicznego). Autorka do społecznych funkcji muzyki zaliczyła: estetyczną, komunikacyjną, wychowawczą, integracyjną, tożsamościową, ekspresywną, rozrywkową, użytkową, terapeutyczną, mobilizacyjną, polityczną, religijną i ekonomiczną.

Funkcja estetyczna muzyki, polegająca na stwarzaniu odbiorcom możliwości obcowania z pięknem. Drugą kluczową społeczną funkcją muzyki jest komunikacja. Co prawda za pomocą sztuki dźwięków nie komunikuje się tak samo jak za pomocą języka, ale pomiędzy tymi dwoma systemami symboli istnieją podobieństwa. Za Alfredem Schuetzem można przyjąć, że *„muzyka*

³⁰⁹ B. Jabłońska, *Socjologia muzyki*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014, s. 30.

³¹⁰ R. Merton, *Paradygmat analizy funkcjonalnej w socjologii* [w:] Aleksandra Jasińska-Kania, Lech M. Nijakowski, Jerzy Szacki, Marek Ziolkowski (red) *Współczesne teorie socjologiczne*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2006. s. 366-375.

to znaczący kontekst, który nie jest powiązany ze schematem pojęciowym. Kontekst ten może być jednak komunikowalny”³¹¹. Muzykę można określić mianem „języka niedyskursywnego”, w ramach którego możliwe są odwołania do pamięci muzycznej, rozumianej analogicznie do halbwachsowskiej pamięci społecznej, oraz odczytywanie odpowiednich kontekstów słuchania, stylów i gatunków muzycznych. W ramach komunikacyjnej funkcji muzyki mamy również do czynienia z „kliszami muzycznymi”, pozwalającymi budować odpowiedni nastrój i tym samym komunikować określone treści i muzyczne obrazy. B. Jabłońska³¹² przyjmuje, że przekaz muzyczny może być nośnikiem społecznie istotnych treści.

Aby ludzie mogli przeżywać muzykę, doznawać przyjemności podczas jej słuchania, za jej pomocą komunikować się na poziomie pozasemantycznym, muszą najpierw nauczyć się, w jaki sposób to czynić. Na istotność funkcji wychowawczej muzyki zwracał uwagę O. Stockfelt³¹³. Do pełnego uczestnictwa w życiu muzycznym konieczna jest znajomość reguł słuchania i identyfikowania określonych gatunków muzycznych oraz sposobów zachowywania się w określonych kontekstach społecznych związanych z muzyką. Umiejętności te nabywa się w trakcie socjalizacji pierwotnej i wtórnej.

Według Anny Czekanowskiej³¹⁴ muzyka, dzięki właściwej jej możliwości bezpośredniego oddziaływania, jest doskonałym instrumentem łączenia ludzi. Jednak pojawia się tu pytanie jak możliwe jest pełnienie przez muzykę funkcji integracyjnej, skoro doznania muzyczne właściwe są przede wszystkim jednostkowemu doświadczeniu? Proces ten zachodzi wtedy, gdy wśród odbiorców występują intersubiektywnie podzielane sens i znaczenia muzycznych treści, konotujące skojarzenia z muzyczną pamięcią i tradycją. Rozpatrując integracyjną funkcję muzyki, warto odwołać się do koncepcji wspólnie podzielanego świata Alfreda Schuetza, w ramach której indywidualne doświadczenia jednostek są możliwe poprzez wspólnotowo przeżywany świat. Nabywana przez jednostki w procesie socjalizacji wiedza na temat muzyki, sposobów jej tworzenia i odbioru, identyfikacji gatunków muzycznych itp. jest intersubiektywnie dostępną matrycą dla wszelkich działań związanych z procesem muzycznym. W tym sensie można mówić o integracyjnej funkcji sztuki dźwięków. B. Jabłońska³¹⁵ wyróżnia cztery poziomy jej realizacji. Więziotwórcze oddziaływanie muzyki może zachodzić w ramach grupy społecznej zorganizowanej wokół wspólnego muzykowania takiej jak chór szkolny, schola parafialna, jazzband osiedlowy (poziom mikrostruktury). Muzyka może pełnić funkcje

³¹¹ A. Schuetz, *Wspólne tworzenie muzyki. Studium relacji społecznych* [w:] Alfred Schuetz, *O wielości światów. Szkice z socjologii fenomenologicznej* (przeł. Barbara Jabłońska), Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2008, s. 225.

³¹² B. Jabłońska, *Socjologia muzyki*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014, s. 34-35.

³¹³ O. Stockfelt, *Odpowiednie sposoby słuchania* [w:] Christoph Cox, Daniel Warner, *Kultura dźwięku. Tekst o muzyce nowoczesnej* (przeł. Julian Kutyla i inni). Słowo/obraz teoria, Gdańsk 2010, s. 120-126

³¹⁴ A. Czekanowska, *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian. Wprowadzenie – problematyka, zakres i cel badań* [w:] Anna Czekanowska (red.) *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*, Musica Iagellonica, Kraków 1995, s. 36

³¹⁵ B. Jabłońska, *Socjologia muzyki*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2014, s. 37-38.

integracyjne na poziomie lokalnym, przyczyniając się do budowania/podtrzymywania wspólnotowego charakteru mieszkańców danego regionu. Oprócz tego integracyjna i więziotwórcza funkcja muzyki może być realizowana na poziomie narodowym, za sprawą społecznie przypisywanych znaczeń hymnom narodowym, pieśniom patriotycznym bądź działalności narodowych twórców w muzyce. Współczesna sztuka dźwięków może również pełnić funkcję integracyjną na poziomie globalnym, poprzez zastosowanie najnowszych technologii, umożliwiających błyskawiczną komunikację sieciową. Świat muzyki staje się „globalną dźwiękosferą”, złożoną, różnorodną, jednocześnie pretendującą do uniwersalności i masowej dostępności. Internet umożliwia nie tylko tworzenie się „muzycznych wspólnot”, preferujących podobną muzykę i mających podobny gust muzyczny, niezależnie od szerokości geograficznej, wymianę muzycznych plików, dzielenie się muzycznymi wrażeniami i doświadczeniami, ale również wspólne muzykowanie osób znajdujących się w różnych miejscach świata. Co więcej za sprawą zastosowania najnowszych technologii dochodzi do wykreowania i podtrzymywania więzi w obrębie ponowoczesnych, neotrybalnych form uczestnictwa w życiu społecznym, czego przykładem są zrzeszeni na Facebook’u sympatycy Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina, funkcjonujący jako jedna ze zbiorowości współczesnych odbiorców polskiej muzyki narodowej, ale niekoniecznie legitymizujący się polskim rodowodem. Społeczny wymiar istnienia sztuki dźwięków powoduje, że może ona również pełnić funkcję tożsamościową, zarówno w wymiarze jednostkowym, na płaszczyźnie małych grup społecznych, wspólnot lokalnych, zbiorowości etnicznych, subkultur, wspólnot narodowych jak i na poziomie świata globalnego (za pośrednictwem nowych mediów). Za sprawą tworzenia, wykonywania i odbioru sztuki dźwięków może dochodzić do wyrażania stanów emocjonalnych. Kompozytor uzewnętrznia swoje wewnętrzne doznania w akcie tworzenia, wykonawca i interpretator – podczas grania dzieła muzycznego. Zastosowanie nowych technologii umożliwia włączenie odbiorców (słuchaczy) do interaktywnego grona jednostek uczestniczących w procesie kreowania dzieła i wyrażania się w ramach tego procesu. Funkcja ludyczna muzyki polega na sprzężeniu między sztuką i zabawą. Przeżywanie muzyki może stanowić sposobność do oderwania się od bieżących codziennych spraw. Oprócz tego, zarówno w sferze prywatnej jak i publicznej, muzyka może pełnić funkcję użytkową, uświetniając rodzinne bądź państwowe uroczystości. Z kolei w ramach rozwijanej od połowy XX wieku muzykoterapii akcentuje się możliwość wykorzystania tej pozasemantycznej komunikacji w procesie powrotu do dobrostanu psychofizycznego. Innym kontekstem przekazu muzycznego są sytuacje, gdy organizuje ona ludzkie działanie i wpływa na jego przebieg. Mobilizująca funkcję muzyki jest przykładowo wykorzystywana podczas wydarzeń sportowych. Sztuka muzyczna bywa również wykorzystywana jako środek politycznej perswazji, służąc narzucaniu odbiorcy określonych treści. Muzyka w funkcji politycznej może wzmacniać przekaz wydarzeń państwowych i legitymizować obowiązujący w danym momencie

system. W takich przypadkach mamy również do czynienia z aktywacją więziotwórczego i mobilizacyjnego charakteru sztuki dźwięków. Przykładem tego typu działania było wykorzystanie wyrażającej germański mit muzyki Richarda Wagnera przez nazistów w celu rozpowszechnienia nacjonalistycznej ideologii niemieckiego nadczłowieka. Z kolei łatwo wpadające w ucho piosenki wyborcze, mogą służyć do złagodzenia retoryki politycznej. Innym kontekstem wyznaczającym specyficzny sposób społecznego istnienia muzyki jest sfera sacrum. Funkcja religijna muzyki realizowana jest według ściśle określonych reguł danego systemu religijnego, jednak ich wspólnym motywem jest wykorzystanie przekazu muzycznego do ułatwienia komunikacji w ramach wspólnoty wiernych i stworzenia atmosfery bliskości Boga.

Ekonomiczną funkcję muzyki wnikliwie opisał Theodor Adorno³¹⁶. Zdaniem tego autora rozwój społeczeństw przemysłowych i towarzyszące temu procesy modernizacji oraz racjonalizacji technicznej spowodowały, że sztuka dźwięków stała się produktem mającym wartość rynkową. Odnosząc się do muzyki klasycznej (w sensie poważnej, artystycznej) i związanego z nią przemysłu muzycznego wyróżnił On dwa uzależnione od siebie mechanizmy: fetyszyzację muzyki i regresję słuchania. Pierwszy mechanizm polega na gloryfikacji i nadmiernym eksploatowaniu w przestrzeni publicznej tzw. „hitów muzyki poważnej”, przypadających do gustu masowemu odbiorcy o niskich kompetencjach artystycznych. Drugi jest konsekwencją zubożenia intersubiektywnie dostępnego repertuaru danego społeczeństwa do utworów uznanych za szczególnie lubiane przez masowego odbiorcę. Zachodzenie tych mechanizmów prowadzi do trywializacji, deformacji określonych utworów muzycznych bądź ich wyrwanych z ich naturalnych kontekstów fragmentów. Proces ten wykorzystywany jest przez kreatorów marketingowych w przekazach reklamowych bądź w hipermarketach. W sytuacjach tych przekaz muzyczny kojarzy się odbiorcom z produktem, do którego kupna jest zachęcany, a nie z jego kompozytorem bądź epoką powstania. Zdiagnozowane przez T. Adorno zjawiska są aktualne, prowadzą do banalizacji treści muzycznej, upadku gustu muzycznego i osłabienia wrażliwości estetycznej całych pokoleń. Zatem muzyka może również prowadzić do dysfunkcyjnych zjawisk i procesów społecznych. B. Jabłońska³¹⁷ wyróżniła następujące dysfunkcje muzyki w życiu społecznym ludzi:

- 1) dezintegracyjno-konfliktogenna – wykonywanie i/bądź słuchanie muzyki może prowadzić do waśni i w ostateczności przyczyniać się do rozbijania więzi społecznych na różnych poziomach,
- 2) alienacyjno-eskapiczna - muzyka może przyczyniać się do wyizolowywania jednostek ze świata społecznych interakcji i kontekstów, gdyż za sprawą przenośnych odtwarzaczy możliwe jest stworzenie własnej dźwiękowej enklawy,

³¹⁶ T. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów* (przeł. Krystyna Krzemień-Ojak), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 108.

³¹⁷ B. Jabłońska, *Socjologia muzyki*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014, s. 44-45.

- 3) transycyjno-narkotyczna – z jednej strony udział w niektórych imprezach muzycznych, takich jak techno party, może sprzyjać sięganiu po niedozwolone substancje, z drugiej istnieje możliwość sięgania po „elektroniczne dragi”, czyli poddanie się dozowaniu do ucha takiej ilości dźwięków, które powodują stan oszołomienia i różnego rodzaju halucynacje,
- 4) dystynktywno-segregacyjna – była wyraźnie zauważalna we wcześniejszych wiekach, gdy obowiązywał elitarny charakter muzyki klasycznej,
- 5) agresywno-destrukcyjna – muzyka może pobudzać agresje i nerwowe stany, frustrację wśród swoich odbiorców, jeśli jest im narzucona,
- 6) perswazyjno-manipulacyjna – przekaz muzyczny może być wykorzystywany do narzucania jednostkom określonego poglądu bądź zniewalającemu umysł systemu totalitarnego,
- 7) inwazyjno-patogenna – nadmierna ekspozycja dźwięków w przestrzeni publicznej może negatywnie wpływać na funkcjonowanie narządu słuchu,
- 8) plądroniczno-klusownicza – dostęp do Internetu umożliwia pobieranie, przetwarzanie, kopiowanie, powielanie i nielegalne rozpowszechnianie muzyki na masową skalę.

Z obecnością przekazów muzycznych w zbiorowym życiu ludzkim związane są procesy jej instytucjonalizacji. Proces ten jest przejawem międzygeneracyjnego przekazywania pamięci i tradycji muzycznej, w ramach których określone treści muzyczne są intersubiektywnie dostępne, a więc możliwe jest tworzenie się wokół nich wspólnoty znaczeń. Wyróżnia się cztery grupowe formy zorganizowanego działania nastawionego na sztukę dźwięków, stanowiące odpowiedź na muzyczno-estetyczne potrzeby współczesnych ludzi:

- 1) instytucje muzyczne o charakterze edukacyjnym – socjalizujące jednostki do uczestnictwa w życiu muzycznym,
- 2) instytucje upowszechniające kulturę muzyczną – pielęgnujące muzyczne dziedzictwo,
- 3) instytucje muzyczno – medialne – różnego rodzaju media, których celem jest udostępnianie szerokiej publiczności różnorodnych treści muzycznych,
- 4) instytucje związane z wykonawstwem muzycznym – zapewniające muzyczno-estetyczne wrażenia publiczności.

Różnorodność funkcji i dysfunkcji, jakie muzyka może pełnić w społecznym życiu ludzi wskazuje na to, że podstawową cechą socjologii muzyki jako odrębnej dyscypliny akademickiej jest interdyscyplinarność. Bazą teoretyczno-metodologiczną dla szeroko pojmowanych studiów nad muzycznym wymiarem życia społecznego jest socjologia ogólna. W jej ramach mają miejsce odniesienia do socjologii sztuki i antropologii społecznej. Oprócz tego czerpie ona z wielu różnych dyscyplin naukowych, takich jak filozofia i estetyka, muzykologia (w tym etnomuzykologia), teoria muzyki i edukacja muzyczna, kulturoznawstwo, psychologia i pedagogika. Jednak biorąc pod uwagę socjologię muzyki uprawianą w Polsce, dyscyplina ta

jawi się jako wysoce zaniedbana pod kątem teoretycznym i metodologicznym. „*Mimo licznych i niezwykle interesujących prac na temat najróżniejszych aspektów muzycznego życia społeczeństw, omawiających najczęściej problemy szczegółowe, w zasadzie brakuje syntetycznego i systematycznego namysłu nad kondycją i przemianami socjologii muzyki jako odrębnej dziedziny refleksji naukowej*”³¹⁸. Jednym z powodów tego stanu rzeczy jest rozproszenie i słaba integracja polskiego środowiska akademickiego zajmującego się szeroko pojmowaną socjologią muzyki. Brakuje naukowej wymiany myśli (cyklicznych sympozjów i konferencji) oraz wspólnych inicjatyw badawczych, których realizacja pozwoliłaby systematycznie rozwijać i pogłębiać teoretyczne i badawcze pole socjologii muzyki. Ważne jest również to, aby zajmujące się tą dziedziną jednostki posiadały zarówno socjologiczne jak i muzyczne kompetencje. Uprawiana w Polsce refleksja socjologiczna o muzyce jest fragmentaryczna, epizodyczna, zmarginalizowana i naznaczona różnymi perspektywami paradygmatycznymi. Brakuje jej intersubiektywnej komunikowalności, która jest konieczna, aby konsekwentnie budować uniwersalny program dla tej dyscypliny: siatki pojęciowej, różnorodnych podejść badawczych i teoretycznych, gromadzenia i poszerzania dotychczasowych ustaleń. Również biorąc pod uwagę wkład klasyków socjologii, polskich i zagranicznych, w rozwój podstaw socjologii muzyki, mamy do czynienia z nielicznymi epizodycznymi wątkami w całej ich twórczości naukowej, utrzymanymi we właściwej danemu myślicielowi perspektywie paradygmatycznej, które nie były odnoszone do przemysłów innych autorów. Na początku XXI wieku Michał Bristiger wysunął prowokacyjną tezę głoszącą, że „*Polska jest krajem, który nie ma socjologii muzyki...*”³¹⁹. Barbara Jabłońska³²⁰ nie zgadza się z radykalnością tego stanowiska, argumentując, że nie można lekceważyć rozwoju tej dziedziny w ramach wąskich pól problematycznych takich jak subkultury muzyczne, recepcja muzyki bądź zagadnienie kondycji i rozwoju polskiej socjologii muzyki. Jednocześnie autorka przyznaje, że nasza rodzima socjologia muzyki boryka się z problemami słabości teoretycznej i metodologicznej, indolencji środowiska naukowego w zakresie wymiany perspektyw badawczych oraz wypracowania intersubiektywnej komunikowalności nie tylko pomiędzy socjologami, ale również z przedstawicielami nauk muzykologicznych, kulturoznawstwa, filozofii, estetyki, psychologii i pedagogiki.

W obszarze zainteresowań pozytywistycznej socjologii muzyki mieściły się obserwacja faktów muzycznych (istniejących analogicznie do faktów społecznych), wykrywanie prawideł i ukazywanie ilościowych charakterystyk życia muzycznego. Teoretyczno-metodologicznych podstaw do uprawiania tak ujętej socjologii muzyki dostarczają prace Ivo Supićicia – *Wstęp do*

³¹⁸ B. Jabłońska, *Socjologia muzyki*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014, s. 121.

³¹⁹ *Muzyka jako utopia. Z prof. Michałem Bristigerem rozmawia Tomasz Cyz*, „Tygodnik Powszechny” nr 22, 1.06.2003.

³²⁰ B. Jabłońska, *Socjologia muzyki*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014, s. 124.

socjologii muzyki (1969 tłumaczenie polskie) i Alfonsa Silbermana – *The sociology of Music* (1963). Zdaniem B. Jabłońskiej³²¹ jest to przestarzałe podejście, szczególnie z punktu widzenia współczesnego rozumienia samej socjologii jako nauki badającej zarówno strukturalną jak i konstruktywistyczną płaszczyznę życia codziennego. Uchwycenie istoty socjologii muzyki jako nauki nie wyczerpuje się we wskazaniu na strukturalne aspekty życia muzycznego społeczeństw. Konieczne jest również odniesienie się do płaszczyzny konstruktywistycznej, w ramach której muzykę ujmuje się jako określony tym mentalności, konstrukt społeczny. Dzięki przewrotowi antypozytywistycznemu i ukonstytuowaniu się w ramach socjologii perspektywy rozumiejącej doszło do docenienia konstruktywistycznej płaszczyzny ludzkich działań, powiązanej ze znaczeniami, jakie jednostki ludzkie same nadają swojemu działaniu. Współczesne zaplecze metodologiczne socjologii muzyki powinno uwzględniać również taki aspekt ludzkich działań, które są powiązane z interpretatywnym wymiarem życia społeczno-muzycznego. Teoretycznych podstaw do tak ujętej socjologii muzyki dostarcza socjologia fenomenologiczna Alfreda Schuetza, socjologia figuratywna Norberta Eliasa i rama teoretyczna strukturalizmu konstruktywistycznego Piera Bourdieu. Pojęciem odzwierciedlającym ów dualizm życia muzycznego społeczeństw jest kategoria praktyk muzycznych. „*Praktyka muzyczna jest intencjonalnym działaniem o charakterze komunikacyjnym (zarówno na poziomie pozasemantycznym, jak i semantycznym – gdy opatrzona jest tekstem)*”³²². Każda praktyka muzyczna jest zakotwiczona w określonym kontekście sytuacyjnym, społeczno-kulturowym i instytucjonalnym. Determinuje ją obowiązujący w danym momencie jej realizacji system norm i reguł związanych z tworzeniem i odbiorem muzyki oraz określony „klimat kulturowy”. Praktyki muzyczne, jako działania o charakterze intencjonalnym są zorientowane na cel. Oprócz tego z jednej strony podlegają one procesom racjonalizacji i standaryzacji, z drugiej charakteryzują się dynamiką i zmiennością na przestrzeni wieków. Zatem praktyka muzyczna, realizowana na poziomie twórczym, wykonawczym i odbiorczym, przebiega w określonych ramach strukturalnych, determinujących jej społeczny i kulturowy charakter. Natomiast powiązania praktyk muzycznych z konstruktywistycznym wymiarem życia społecznego wyrażają się w ich nieustannych procesach interpretacyjnych i definicyjnych. Są one elementem świata przeżywanego przez działających aktorów i zawierają w sobie pozadyskursywne (np. muzyka czysto instrumentalna) bądź dyskursywne znaczenia (np. muzyka opatrzona tekstem). Realizowanie praktyk muzycznych, na poziomie nadawczym, interpretacyjnym i odbiorczym, związane jest procesem kodowania i dekodowania określonych treści i umożliwia jednostkom i grupom społecznym poruszanie się w obrębie wspólnotowo konstruowanych światów przeżywania. Praktyka muzyczna jest nośnikiem pamięci zbiorowej w ujęciu Halbwachsa i czynnikiem tożsamościowo-twórczym w wymiarze jednostkowym i grupowym. „*Wychodząc*

³²¹ B. Jabłońska, *Socjologia muzyki*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014, s. 127 - 128.

³²² B. Jabłońska, *Socjologia muzyki*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014, s. 129.

od dualistycznie pojętej, strukturalno-konstruktywistycznej natury praktyki muzycznej, należy zauważyć, że jest ona działaniem o charakterze komunikacyjnym, w którym kluczowe są cztery ogniwa: twórca/nadawca, utwór muzyczny, interpretator i odbiorca³²³. B. Jabłońska słusznie zauważa, że twórca i nadawca praktyki muzycznej nie zawsze są tożsami, czego przykładem jest wykorzystywanie utworów muzycznych przez aktorów politycznych w przedwyborczym procesie komunikacyjnym a sens treści muzycznej komunikatu nadawany jest przez interpretatora. Procesy komunikacji muzycznej mogą zachodzić również jedynie pomiędzy kompozytorami, interpretatorami (muzycy w trakcie próby) bądź odbiorcami (jednostki należące do subkultury muzycznej). We współczesnych, zglobalizowanych i stechniczowanych społeczeństwach odbiorca muzyki może stać się jej współtwórcą i nadawcą poprzez zastosowanie technik remiksowych bądź plądrofonii. Jednak elementem zapośredniczającym komunikację muzyczną zawsze jest utwór muzyczny, pomimo, że jego współczesny status rodzi dylematy na poziomie ontologicznym i epistemologicznym.

Socjologia muzyki jest nauką interdyscyplinarną, ale silnie zakotwiczoną w metodologii socjologii ogólnej. Istnieje niewiele polskojęzycznych syntetycznych opracowań opisujących wykorzystywane na jej gruncie metody i techniki badawcze. Często prezentują one przestarzałe podejścia, nieprzystające do dominującej we współczesnej socjologii perspektywy rozumiejącej, w tym socjologii humanistycznej. Przykładowo *Wstęp do socjologii muzyki* Ivo Supića, wydany w Polsce w 1969 roku, utrzymany jest w paradygmacie pozytywistycznym. B. Jabłońska³²⁴ podkreśla, że dualistyczny sposób ujmowania praktyk muzycznych, strukturalistyczno-konstruktywistyczny, w szczególności w ich warstwie komunikacyjnej, powoduje konieczność skonstruowania nowego katalogu metod badawczych socjologii muzyki. W jego skład zdaniem socjolożki wchodzi zarówno ilościowe i jakościowe metody i techniki badawcze, wykorzystywane na gruncie socjologii ogólnej jak i podejście socjologiczno-audialne. W badaniach z socjologii muzyki można łączyć na poziomie technicznym podejście ilościowe z jakościowym, zgodnie z procedurą triangulacyjną. Do ilościowych metod i technik właściwych tej interdyscyplinarnej nauce społecznej należą wywiady, kwestionariusze ankiety i testy kompetencji muzycznych. Poprzez ich zastosowanie można badać takie aspekty życia muzycznego społeczeństwa jak: gust muzyczny, uczestnictwo w wydarzeniach artystycznych, ścieżki muzycznej edukacji i/bądź kariery, opinie i postawy na temat muzyki. Natomiast zastosowanie jakościowych metod badawczych socjologii muzyki umożliwia uchwycenie ludzkiego działania nakierowanego na muzykę w trakcie jego przebiegu w naturalnym kontekście. Służy temu zastosowanie takich metod jak wywiady swobodne, obserwacja, badania fokusowe i jakościowa analiza dokumentów bądź wytworów związanych z muzyczną aktywnością ludzi, w tym analiza dyskursu o muzyce. W tym celu przydatne jest również

³²³ B. Jabłońska, *Socjologia muzyki*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014, s. 130.

³²⁴ B. Jabłońska, *Socjologia muzyki*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014, s. 137 - 141.

zastosowanie takiego podejścia badawczego jako etnografia czy etnomuzykologia. Zastosowanie jakościowego podejścia w badaniach z socjologii muzyki polega na próbie uchwycenia konkretnego wycinka rzeczywistości społeczno-muzycznej w jego specyficznym kształcie. Wyniki uzyskane w tego typu badaniach nie mają reprezentatywnego charakteru, a oparte na nich wnioskowanie odnosi się do konkretnego *case study*, dotyczącego praktyk muzycznych typowych dla danej subkultury muzycznej, zbiorowości etnicznej lub wspólnoty narodowej. Oprócz tego B. Jabłońska zwraca uwagę na konieczność wprowadzenia dodatkowej perspektywy badawczej – podejścia socjologiczno – audialnego, jako uzupełnienia znanych socjologom metod. *„Dualnie pojęta kompetencja analityczna (oko socjologa i ucho muzyka) pozwala w pełny sposób uchwycić naturę muzycznych praktyk ludzi. Takie podwójne wyostrenie uwagi socjologa muzyki może okazać się pomocne na przykład w badaniu narracji muzycznych czy analizowaniu praktyk wyrażania siebie za pomocą muzyki, komunikowania się poprzez muzykę lub akcentowania swojej tożsamości z użyciem muzyki”*³²⁵. Pełne uchwycenie praktyk muzycznych społeczeństw jest możliwe tylko przy zastosowaniu perspektywy rozumiejącej, przy czym owa perspektywa powinna być również odniesiona do dźwiękowego wymiaru życia ludzi.

V.III Jakościowe i ilościowe badania z dziedziny socjologii muzyki zrealizowane w Polsce – wybrane przykłady

Pierwsze w Polsce empiryczne badania ilościowe dotyczące odbioru muzyki zostały przeprowadzone w pierwszej połowie lat 60-tych przez Pawła Beylina i Krzysztofa Ostrowskiego³²⁶ w ramach działalności Ośrodka Badań Opinii Publicznej i Studiów Programowych. Analizie poddano wypowiedzi 2 665 respondentów, co stanowiło próbę reprezentatywną dla społeczeństwa polskiego. Wzięto pod uwagę zróżnicowanie pod względem miejsca zamieszkania (wieś 51,6% i miasto 48,4%). W badaniach tych wykorzystano kwestionariusz wywiadu. Po każdym pytaniu, na które odpowiedź była deklaracją wprowadzono pytanie sprawdzające. Przykładowo, gdy proszono respondenta o wybranie jednej z opcji zawartej w kafeterii: muzyka poważna, jazzowa, rozrywkowa i ludowa, aby dowiedzieć się słuchanie jakiego rodzaju muzyki zadeklaruje, to przy wyborze opcji „muzyka poważna” w jednym z następnych pytań proszono o podanie ulubionego kompozytora. Opracowanie to składa się z opisu stanu zainteresowań muzyką, form odbioru muzyki oraz korelacji zainteresowań muzycznych z wybranymi zmiennymi społeczno-demograficznymi.

Na przełomie lat 60-tych i 70-tych Elżbieta Skotnicka-Illasiewicz prowadziła badania jakościowe nad środowiskiem kompozytorów polskich. Zebrany i zanalizowany przez autorkę

³²⁵ B. Jabłońska, *Socjologia muzyki*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014, s. 141.

³²⁶ P. Beylin, K. Ostrowski, *Opinie o muzyce, Raport z badań*, Ośrodek Badań Opinii Publicznej i Studiów Programowych, Warszawa 1965.

materiał był podstawą do napisania przez nią pracy doktorskiej *Socjologiczna monografia współczesnego środowiska kompozytorów*³²⁷, dodajmy za Tomaszem Misiakiem – pierwszej obronionej w Polsce dysertacji z zakresu socjologii muzyki³²⁸. Metodą wywiadu pogłębionego autorka przebadła wszystkich kompozytorów zrzeszonych w latach 70-tych w Polskim Związku Kompozytorów, czyli 161 osób. Przygotowanie się do tych wywiadów polegało na stworzeniu biograficznych plansz przedstawiających dorobek artystyczny wszystkich badanych kompozytorów. Socjolożka zwróciła uwagę na rozprzestrzenianie się trendów i wzorów kulturowych w grupie kompozytorów. Warto podkreślić, że badania te były prekursorskie, jak na standardy nauk społecznych krajów bloku wschodniego.

Elżbieta Skotnicka-Illasiewicz opublikowała kilka naukowych artykułów, w których zdała relacje z ilościowych badań empirycznych przeprowadzonych w latach 1967-1969 w Zakładzie Przemysłu Bawełnianego im. J. Marchlewskiego w Łodzi, Stoczni im. A. Warskiego w Szczecinie (dwukrotnie) oraz Elektrociepłowni im. W. Lenina w Łodzi³²⁹. Socjolożka analizowała uczestnictwo w kulturze muzycznej oraz świadomość kulturalną robotników niższego stopnia oraz specjalistów – techników. Badania wykazały, iż nie ma istotnych różnic jakościowych w obecności muzyki w życiu grupowym między robotnikami a specjalistami. Jednakże specjaliści - technicy uczestniczą w kulturze muzycznej intensywniej. Ponadto autorka zwróciła również uwagę na aktywność swoich respondentów w orkiestrach zakładowych. W swych studiach koncentrowała się na trzech głównych aspektach kultury robotniczej: zachowania i preferencje muzyczne w różnych sytuacjach życia rodzinnego i towarzyskiego, udział w przekazach muzycznych emitowanych przez środki masowe oraz kontakty z muzyką przez instytucje kulturalne. Socjolożka zwracała również uwagę na posiadanie przez respondentów nagrań, odbiorników i instrumentów muzycznych. Podsumowując warto podkreślić, że autorka rozumiała uprawiać socjologię muzyki jako subdziedzinę socjologii kultury definiowanej za Antonina Kłoskowską jako badanie symbolizowania, czyli nadawania znaczenia sekwencjom dźwięków przez odbiorców³³⁰. Ponadto proponowała, aby badać „życie muzyczne grupy społecznej”, a nie muzykę (dzieło muzyczne). Koncentrowała się zatem na triadzie: twórcy, odtwórcy i odbiorcy, a samą muzykę traktowała jako przedmiot

³²⁷ E. Skotnicka-Illasiewicz. BDP. *Socjologiczna monografia współczesnego środowiska kompozytorów*, Niepublikowana praca doktorska napisana w 1978 roku w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk pod kierunkiem dr. hab. Marcina Czerwińskiego.

³²⁸ T. Misiak, *Możliwości i perspektywy socjologii muzyki*, „Ruch Muzyczny” nr 2/3, rok 1983, s. 4.

³²⁹ E. Skotnicka-Illasiewicz, *Společné problémy muzyky w kulturze środowiska robotniczego (I)*, „Ruch Muzyczny” nr 14, 1970, s. 16-17,
E. Skotnicka-Illasiewicz *Společné problémy muzyky w kulturze środowiska robotniczego (II)*, „Ruch Muzyczny”, nr 15, 1970, s. 15-16,

E. Skotnicka-Illasiewicz, *Muzyczna kultura środowisk robotniczych*, „Muzyka” nr 3, 1977. s. 19-25,

E. Skotnicka-Illasiewicz *Muzyczna kultura środowisk robotniczych*, „Muzyka” nr 1, 1978, s. 69 – 86.

³³⁰ E. Skotnicka-Illasiewicz. *Elementy socjologicznej krystalizacji zakresu i terenu badań nad życiem muzycznym współczesnego społeczeństwa*, [w:] *Muzyka a społeczeństwo*, 1975/1973. s. 9-10.

socjologicznych zainteresowań tylko wtedy, gdy jej tworzenie, wykonywanie bądź odbiór było podstawą do wydzielania się grup społecznych.

W latach 70-tych Mieczysław Gałuszka i Kazimierz Kowalewicz³³¹ prowadzili projekt dotyczący uczestnictwa w kulturze, którego częścią były socjosemiotyczne badania percepcji muzycznej. Autorzy nawiązywali oni do dorobku Antoniny Kłoskowskiej, traktując kulturę jako zbiór znaczeń oraz stosując jakościowe podejście do rzeczywistości. Założyli Oni, że odbiorcy nadają słuchanej muzyce znaczenie odwołujące się do rzeczywistości pozamuzycznej. Celem przeprowadzonych badań było poznanie znaczeń nadawanych konkretnym utworom w procesie percepcji. Odbiór muzyki poważnej przebadano na próbie 313 studentów II i III roku trzech łódzkich uczelni: Uniwersytetu Łódzkiego, Akademii Medycznej w Łodzi i Politechniki Łódzkiej³³². W trakcie badań wykorzystano protokoły słuchania. Sposób zbierania danych polegał na odtwarzaniu badanym różnych kompozycji oraz analizie ich odpowiedzi na pytania otwarte z protokołu. Ponadto w niektórych odsłonach tegoż projektu odbiorców prezentowanej muzyki poważnej poproszono o opisanie własnych odczuć na temat słuchanej muzyki w „formie listu do przyjaciela”. Wszyscy badani zostali poproszeni o wymienienie pięciu przymiotników, które ich zdaniem najlepiej charakteryzują słuchaną muzykę (tzw. semantyzacja pola przymiotnikowego). Przedmiotem badań autorów była także częstotliwość i rodzaj słuchanej muzyki na żywo i za pośrednictwem nagrań oraz ulubieni kompozytorzy³³³.

W 1991 roku ukazał się wybór tekstów pod znamienym tytułem „Muzyka i naród” w opracowaniu Mieczysławy Demskiej-Trębacz. Autorka wyróżnia dwa modele istnienia muzyki polskiej: funkcjonalny i autonomiczny. W ich konstruowaniu i przeobrażaniu brali udział muzycy poprzez praktykę artystyczną i refleksję o niej. Za wykładnik polskości autorka przyjmuje pierwszy z modeli, zaznaczając jednocześnie, że jego realizacja w praktyce artystycznej różnicuje się w zależności od predyspozycji konkretnych kompozytorów i uwarunkowań epoki, w których oni tworzyli. *„W czasach bytowania bezpaństwowego wytworzyliśmy polski „idiom” muzyczny i wykorzystywaliśmy go w walce o zachowanie tożsamości narodowej. Radując się z odzyskania niepodległości w czasach II Rzeczypospolitej Polskiej usilnie poszukiwaliśmy dla naszej sztuki stylu narodowego. Korzystając z odwilży politycznej kompozytorzy lat 60. Zapragnęli tworzyć autonomiczną rzeczywistość muzyczną i*

³³¹ M. Gałuszka, K. Kowalewicz., *Z badań nad odbiorem muzyki*, „Ruch Muzyczny”, nr 13, 1979, s. 4-6.,

M. Gałuszka, K. Kowalewicz. *Muzyka programowa i odbiorcy*, „Ruch Muzyczny” nr 14, 1983, s. 11-13.

M. Gałuszka, K. Kowalewicz. *Muzyka współczesna z pozycji odbiorcy*, „Ruch Muzyczny” nr 20, 1979, s. 3-4.

M. Gałuszka, K. Kowalewicz, *Z badań potocznego odbioru muzyki. Przykład recepcji pieśni „Erlkönig” Franciszka Schuberta*, „Muzyka”, nr 2, 1987, s. 27-38.

³³² M. Gałuszka, K. Kowalewicz, *Z badań nad odbiorem muzyki*, „Ruch Muzyczny”, nr 13, 1979, s. 4.

³³³ M. Gałuszka, K. Kowalewicz. *Muzyka współczesna z pozycji odbiorcy*, „Ruch Muzyczny” nr 20, 1979, s. 3-4.

przemawiać do świata językiem powszechnym. Po 1989 roku, teraz artyści czują się wolni – być może chwilowo – od narodowych serwitutów”³³⁴. Zdaniem autorki fenomenem współczesnej polskiej kultury jest właśnie oglądanie naszej rodzimości w uniwersalnej perspektywie. Zawdzięczamy to działaniom artystów „pokolenia nauczycieli Fryderyka Chopina i nawiązującym do nich późniejszym kompozytorom oraz muzycznym publicystom XIX i XX wieku. Fragmenty ich wypowiedzi prasowych autorka przytoczyła w omawianym opracowaniu, aby uwypuklić, że wykreowany w I połowie XIX wieku polski sposób myślenia o muzyce narodowej i repertuar środków budowania narodowego syndromu sztuki dźwięków był w zależności od okresu historycznego powielany, rozwijany bądź porzucany przez aktualnych kompozytorów i publicystów muzycznych. Do narodowych elementów dzieł muzycznych zaliczano umuzycznione wątki literatury polskiej bądź wydarzenia ważne dla narodowych dziejów, ewokowane wrażenia związane z rodzimą ziemią, cytaty patriotycznych pieśni i nawiązania do folkloru.

Ciekawą pozycją jest również wydany w 1995 roku pod znamienym tytułem *Muzyka polska w poszukiwaniu ludzkiej i narodowej tożsamości* zbiór artykułów, szkiców, referatów i wykładów z lat 1993-1995 z pogranicza teorii muzyki i socjologii kultury pióra Mieczysławy Demskiej – Trębacz³³⁵. Autorka analizuje w nim relacje zachodzące pomiędzy XIX – wieczną polską muzyką artystyczną a naznaczonym sytuacją zaborów procesem budowania polskiej tożsamości narodowej wśród obywateli byłej Rzeczypospolitej Obojga Narodów.

Podobny charakter ma wydany w 2003 roku zbiór esejów z socjologii muzyki „*Po ziemi swojej chodzę, po Polsce... w poszukiwaniu narodowej tożsamości muzyki*”³³⁶, w którym poddano analizie proces kształtowania się idiomu polskości w naszej muzyce artystycznej wśród kompozytorów działających w realiach pozaborowej Rzeczypospolitej Obojga Narodów i w II Rzeczypospolitej Polskiej. Badaczka opierając się na analizie korespondencji poszczególnych kompozytorów i doniesień prasowych kreślących recepcję ich postaci i twórczości ukazuje funkcje społeczne pełnione przez wybrane utwory polskiej muzyki użytkowej i artystycznej oraz role społeczne pełnione przez poszczególnych kompozytorów. Interesująco i przystępnie autorka prezentuje zagadnienie interpretacji polskości w muzyce z epoki zaborów, gdy działalność artystyczna pełniła oprócz estetycznej również funkcje społeczną – narodowościową. Również dyskusja na temat istoty polskości w muzyce, która rozegrała się pomiędzy I a II wojną światową, podczas 20-stu lat istnienia II Rzeczypospolitej

³³⁴ M. Demska-Trębacz. Wstęp [w:] Mieczysława Demska-Trębacz (opr.) *Muzyka i Naród*, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie, Warszawa 1991, s. 1-2.

³³⁵ M. Demska-Trębacz, *Muzyka polska w poszukiwaniu ludzkiej i narodowej tożsamości : zbiór artykułów i szkiców, referatów i wykładów z lat 1993-1995*, Warszawa 1995, nakład własny.

³³⁶ M. Demska-Trębacz, „*Po ziemi swojej chodzę, po Polsce...*” *W poszukiwaniu narodowej tożsamości muzyki. Studia i szkice o muzyce polskiej XIX i XX wieku*, Polihymnia, Lublin 2003.

Polskiej, została przez autorkę ukazana z uwzględnieniem ówczesnego kontekstu polityczno – społecznego.

W 2000 roku opublikowano rozprawę doktorską Bogumiły Miki *Krytyczny koneser czy naiwny konsument. Śląska publiczność muzyczna u końca XX wieku*. Autorka postawiła hipotezę główną: „osoby, które systematycznie uczestniczą w koncertach muzyki poważnej przynależą do względnie stałej grupy o charakterze elitarnym powiązanej wewnętrznymi relacjami jej członków. Ich uczestnictwo w koncertach symfonicznych odbywa się w korelacji z szerszą partycypacją w kulturze, przy czym ta ostatnia służy utrwaleniu i pogłębieniu muzycznych zainteresowań badanych”³³⁷. Wykorzystując kwestionariusz wywiadu, przebadła publiczność systematyczną muzyki symfonicznej wykonywanej przez artystów Filharmonii Śląskiej oraz Narodowej Orkiestry Polskiego Radia³³⁸. Badania przeprowadzono w maju i kwietniu 1998 roku. Na zgromadzony przez B. Mikę materiał empirycznej analizy składało się 198 ankiet od 87 abonentów WOSPR-u, 55 abonentów Filharmonii Śląskiej, 44 abonentów obu tych instytucji i 12 osób nie posiadających abonamentu żadnej z tych instytucji. W przebadanej grupie publiczności muzycznej dominowały kobiety (56,1%) nad mężczyznami (43,9%). 75,4% badanej populacji przekroczyła 40 rok życia. Wyższym wykształceniem legitymowało się 78,8% badanych, z czego 20,2% posiadało wyższe wykształcenie muzyczne. Rodziny blisko 50% respondentów zajmowały się amatorskim muzykowaniem. 76,3% respondentów było czynnych zawodowo, z czego 46,5 % zajmowało stanowiska samodzielne, a 23,7% kierownicze. Na podstawie tych danych B. Mika wyciągnęła wniosek, że przebadana publiczność muzyczna jest zbiorowością typu „elitarnego”³³⁹. Ponadto 60,1% respondentów pochodziło z katowickiej części Górnego Śląska, 2% - ze Śląska Cieszyńskiego, 1,5% - ze Śląska Opolskiego. Respondenci wywodzący się ze znajdującego się w państwie polskim historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska posiadali muzyczne wykształcenie, co może wskazywać na fakt wpływu muzycznej tradycji tego regionu, w tym i amatorskiego ruchu śpiewaczo – instrumentalnego, na rozbudzanie muzycznych zainteresowań jego mieszkańców. Z drugiej strony zależność między posiadaniem przez respondentów muzycznego wykształcenia, zawodowego lub amatorskiego uprawiania muzyki a pochodzeniem ich przodków z górnośląskiej ziemi, którą również ujawniła analiza przez badaczkę materiału empirycznego, była mniejsza. Stąd autorka sugeruje, że „popularne na Śląsku muzykowanie

³³⁷ B. Mika, *Krytyczny koneser czy naiwny konsument. Śląska publiczność muzyczna u końca XX wieku*, Instytut Górnośląski w Katowicach, 2000, s. 34.

³³⁸ Nazwa ta funkcjonuje od 7.02.1999., wcześniej – Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach.

³³⁹ B. Mika, *Krytyczny koneser czy naiwny konsument. Śląska publiczność muzyczna u końca XX wieku*, Instytut Górnośląski w Katowicach, 2000, s. 38.

sprzyjało w pewnym stopniu rozbudzaniu muzycznej wrażliwości osób zamieszkających ten region, ta zaś przejawiała się później w realizowanym uczestnictwie w koncertach”³⁴⁰.

Analiza pytań kwestionariuszowych dotyczących preferencji stylów muzycznych i tworzących w nich kompozytorów pozwoliła autorce na potwierdzenie tendencji, ujawnionej również w innych badaniach, koncentrowania się respondentów wokół muzyki klasyczno-romantycznej. Natomiast biorąc pod uwagę wypowiedzi respondentów na temat najczęściej wybieranych przez nich gatunków i form muzycznych badaczka uzyskała potwierdzenie swojego przypuszczenia o atrakcyjności symfonii i oper oraz koncertów instrumentalnych. Przy czym powodów dwóch pierwszych wyborów upatruje w bogactwie środków wyrazu tych gatunków, a o popularności koncertów instrumentalnych w znacznym stopniu decyduje popularność wybitnego solisty. Interesującym rezultatem przeprowadzonych przez B. Mikę badań, była falsyfikacja tezy o niepopularności muzyki kameralnej – wykonywanej przez nieliczną grupę instrumentalistów i mało podatnej na pozadźwiękową semantyzację. Jak pisze autorka: „*pozycja muzyki kameralnej okazał się być wyższa niż pozycja poematu symfonicznego – głównego reprezentanta muzyki programowej, inspirowanej i odwołującej się do literackich czy malarskich kontekstów. Można zatem sugerować, iż systematyczne kontakty z muzyką poważną wykształciły u jej odbiorców zdolność doświadczenia piękna samej tylko „mowy dźwięków”, niekoniecznie wynikającego zaś z rozwijania pozamuzycznych skojarzeń*”³⁴¹. Jednak na wybór gatunków trudniejszych percepcyjnie wpływało muzyczne wykształcenie respondentów, bądź edukacja muzyczna ich dzieci.

Analiza zebranego przez B. Mikę materiału empirycznego nie ujawniła, aby systematyczne uczestnictwo w koncertach muzyki poważnej było czynnikiem grupo-twórczym. Fakt obecności respondentów na koncertach w towarzystwie współmałżonka (46%) bądź przyjaciół (31%) raczej wskazywał na umacnianie więzi w grupach pierwotnych za sprawą tego typu uczestnictwa w życiu kulturalnym³⁴². Ponadto badania autorki ujawniły, że systematyczne uczestniczenie w koncertach muzyki poważnej nie wyklucza zainteresowania innymi rodzajami sztuki dźwięku, przede wszystkim jazzem.

Warto podkreślić, że w pracy tej kwestia uczestnictwa w artystycznej kulturze muzycznej została odniesiona do problematyki rozwoju społeczeństwa konsumpcyjnego, co znalazło odzwierciedlenie w skonstruowanej przez badaczkę typologii słuchaczy koncertów Filharmonii Śląskiej i WOSPR’u: typ znawców i ekspertów, typ krytycznych koneserów, typ słuchaczy nieautentycznych oraz typ naiwnych konsumentów. W pierwszej grupie znalazły się osoby z

³⁴⁰ B. Mika, *Krytyczny koneser czy naiwny konsument. Śląska publiczność muzyczna u końca XX wieku*, Instytut Górnośląski w Katowicach, 2000, s. 39.

³⁴¹ B. Mika, *Krytyczny koneser czy naiwny konsument. Śląska publiczność muzyczna u końca XX wieku*, Instytut Górnośląski w Katowicach, 2000, s. 48.

³⁴² B. Mika, *Krytyczny koneser czy naiwny konsument. Śląska publiczność muzyczna u końca XX wieku*, Instytut Górnośląski w Katowicach, 2000, s. 65.

wyższym wykształcenie muzyczny, o wysokich kompetencjach muzycznych (19,7% grupy badawczej), które systematycznie uczestniczą w koncertach muzyki poważanej, traktując je jako źródło wiedzy i możliwość odpoczynku. Ich uczestnictwo w kulturze jest wąskie i służy pogłębieniu ich zainteresowania muzyką artystyczną tzw. poważną, bądź jazzem. Z kolei wśród krytycznych koneserów autorka wyróżniła dwie podgrupy: Miłośników muzyki (17,2% grupy badawczej) i właściwych koneserów (32,8%). Pierwszą podgrupę stanowią jednostki o bardzo wysokim poziomie kompetencji muzycznych, których uczestnictwo w kulturze skoncentrowane było wokół pogłębienia wiedzy na temat muzyki poważnej. Systematyczne uczęszczanie na koncerty traktują oni jako źródło wiedzy, bądź obowiązek człowieka kulturalnego. Do drugiej podgrupy badaczka zaliczyła osoby o wysokiej kompetencji muzycznej i kulturalnej, których uczestnictwo w kulturze wyższej wykracza poza dziedzinę „sztuki dźwięków”. Oprócz tego B. Mika wyróżniła typ słuchaczy nieautentycznych (18,7%), do którego zaliczyła jednostki o średnich bądź słabych kompetencjach muzycznych, uczęszczające na koncerty muzyki poważnej bądź biorące udział w innego typu wydarzeniach kulturalnych z pobudek snobistycznych. Z kolei do czwartego typu odbiorców – naiwnych konsumentów (11,6%) – autorka zaliczyła osoby o słabej kompetencji muzycznej, którzy rzadko korzystają z oferty kulturalnej innych instytucji, a ich uczestnictwo w koncertach muzyki poważnej i zainteresowanie tą dziedziną sztuki jest powierzchowne, przybliżone do bezrefleksyjnej konsumpcji oferowanych treści³⁴³.

Jeżeli chodzi o współczesne prace badawcze z zakresu odbioru narodowej muzyki polskiej, to warto pochylić się publikacją Barbary Pabjan, zdającą sprawę z ogólnopolskich badań nad recepcją postaci i twórczości Fryderyka Chopina. Socjolożka muzyki uczestniczyła w przedsięwzięciu badawczym realizowanym w 2006 we współpracy z Katedrą Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego dotyczącym recepcji postaci i muzyki Fryderyka Chopina w perspektywie badań kultury muzycznej Polaków³⁴⁴. W projekcie tym kultura muzyczna została zdefiniowana jako całokształt wzorów zachowań, norm i wartości oraz przekonań związanych z muzyką. Proces recepcji muzyki ujęto jako społecznie ukształtowany wzór postrzegania, oceniania i praktyk kontaktu z postacią danego kompozytora bądź jego twórczością, a terminu percepcja sztuki dźwięków używano do określenia odbioru dzieła w perspektywie indywidualnej - psychospołecznej³⁴⁵. Należy podkreślić, że jest to pierwsza praca, w której postać Fryderyka Chopina i funkcjonowanie jego muzyki w społeczeństwie polskim uczyniono

³⁴³ B. Mika, *Krytyczny koneser czy naiwny konsument. Śląska publiczność muzyczna u końca XX wieku*, Instytut Górnośląski w Katowicach, 2000, s. 95.

³⁴⁴ Projekt pod tym tytułem został sfinansowany ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach Programu Operacyjnego „Fryderyk Chopin”.

³⁴⁵ B. Pabjan, *Recepcja postaci i twórczości Chopina we współczesnym społeczeństwie polskim*, [w:] Maciej Gołąb (red.) *Chopin w kulturze polskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009, s. 69.

przedmiotem badań socjologicznych. Materiał empiryczny zgromadzono pod kątem następujących zagadnień: społeczne zróżnicowanie przekonań na temat muzyki i stylów recepcji, społeczne funkcje muzyki, wzory uczestnictwa w kulturze muzycznej oraz kryteria oceny muzyki różnych kategorii odbiorców³⁴⁶. Badaniem objęto odbiorców o różnej kompetencji muzycznej. Wzięto pod uwagę wykształcenie muzyczne respondentów i poziom ich zainteresowania muzyką. Studium było prowadzone wieloma metodami i technikami badawczymi, takimi jak wywiady standaryzowane wspomagane komputerowo, wywiady pogłębione, zogniskowane wywiady grupowe, obserwacje oraz – co dla socjologii muzyki ważne – testy odsłuchowe. Całość badań Barbary Pabjan do tej pory nie została opublikowana. Natomiast w artykule *Recepcja postaci i twórczości Chopina we współczesnym społeczeństwie polskim* zaprezentowano ich część - analizę dotyczącą odbiorców masowych. Pomiar zrealizowano w dniach 13-19.12.2006. przez sieć ankietką Pentor. Badanie przeprowadzono na reprezentatywnej dla całej Polski losowo-warstwowej próbie 1045 respondentów. Zastosowano metodę wywiadu bezpośredniego o dużym stopniu standaryzacji wspomaganą komputerowo (CAPI). Oprócz tego respondentom odtworzono fragmenty utworów Fryderyka Chopina i poproszono o ich rozpoznanie i wyrażenie swojej opinii. Jak podaje autorka zebrane w ten sposób dane były źródłem wiedzy o uczestnictwie Polaków w kulturze muzycznej, miejscu postaci Fryderyka Chopina w polskiej kulturze i o społecznym zróżnicowaniu recepcji chopinowskiej we współczesnym społeczeństwie polskim. Chopinowska recepcja jest rozumiana jako: (1) znajomość postaci kompozytora; (2) sposób wartościowania jego twórczości (estetyczny bądź pozaestetyczny); (3) sposób wartościowania jego postaci; (4) styl percepcji chopinowskich utworów muzycznych (ukształtowane wzory słuchania bądź reakcji). Celem tego przedsięwzięcia było uzyskanie wiedzy o tym jakie czynniki społeczne i w jaki sposób różnicują polską recepcję chopinowską biorąc pod uwagę kategorię masowego odbiorcy³⁴⁷.

Wśród respondentów rzadko znajdowały się jednostki, które systematycznie uczestniczyły w żywej kulturze muzycznej, tj. świadomie wybierały koncerty konkretnych gatunków muzycznych (1-3% badanej populacji). Dla masowych odbiorców bardziej charakterystyczny jest kontakt z muzyką za pośrednictwem nośników elektronicznych i mas mediów. Wśród tych słuchaczy rozpowszechniony jest bierny typ odbioru, polegający na traktowaniu muzyki jako tła dźwiękowego. Popularniejsze jest słuchanie radia (63,4%), niż kolekcjonowanych płyt (46,2%), a wśród odbiorców radiowej muzyki dominuje realizacja

³⁴⁶ B. Pabjan, *Recepcja postaci i twórczości Chopina we współczesnym społeczeństwie polskim*, [w:] *Chopin w kulturze polskiej*, Maciej Gołąb (red.), Wrocław 2009, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, s. 70.

³⁴⁷ B. Pabjan, *Recepcja postaci i twórczości Chopina we współczesnym społeczeństwie polskim*, [w:] *Chopin w kulturze polskiej*, Maciej Gołąb (red.), Wrocław 2009, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, s. 71.

wzoru braku samodzielnego wyboru stylu muzyki (64,2%), nad celowym wyszukaniem rodzaju emitowanej przez mass media muzyki (26,9%). Niewielki odsetek przebadanych odbiorców masowych zadeklarował, że w takim samym stopniu samodzielnie wybiera nadawaną przez środki masowego przekazu muzykę jak i słucha tego, co akurat „leci” (9%). Ogółem analiza empirycznego materiału skłoniła badaczkę do wyciągnięcia wniosku o bardzo niskim poziomie partycypacji współczesnych Polaków w kulturalnych imprezach muzycznych i o elitarnym charakterze aktywności w sferze artystycznej. Zastanawiając się nad czynnikami kształtującymi wzory uczestnictwa w kulturze w społeczeństwie polskim, badaczka poddała analizie dwie grupy czynników: makrospołeczne (pozycja społeczna odbiorców) i mikrospołeczne (ukształtowanie odbiorcy przez uczestnictwo w grupach i instytucjach społecznych). „*Uczestniczenie w kulturze jest przede wszystkim związane ze specyficzną postawą wobec sztuki, która jako składnik tzw. kapitału społecznego jest ukształtowana przez proces socjalizacji, a w szczególności edukacji w sferze kultury, zarówno instytucjonalnej, jak i poza instytucjonalnej*”³⁴⁸. Poziom uczestnictwa w kulturze muzycznej różnicują takie zmienne jak wykształcenie, wiek, dochód, zawód i miejsce zamieszkania. B. Pabjan przywołuje wiele zagranicznych pozycji literaturowych zdających sprawę przedsięwzięć badawczych, w których ukazano, że status społeczny odbiorców jest czynnikiem różnicującym ich gust muzyczny, w tym polskojęzyczny przekład książki Piera Bourdie *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona*, zastrzega jednak, że sprawą nadal otwarta jest to, które czynniki statusu społecznego i w jaki sposób kształtują preferencje estetyczne jednostek. Odnosząc się do swoich badań podkreśla, że czynnikiem istotnie różnicującym stopień zainteresowania muzyką jest wykształcenie. Osoby legitymizujące się wykształceniem wyższym kilkakrotnie częściej bywały w 2006 roku na koncertach wszelkiego rodzaju niż osoby posiadające wykształcenie podstawowe lub średnie. 77% respondentów z wykształceniem podstawowym nie uczestniczyło w okresie tym w żadnym koncercie, natomiast wśród osób z wykształceniem wyższy odsetek ten wynosił 53%. Również na koncertach muzyki poważnej bywały częściej osoby z wyższym wykształceniem (25%) niż z niższym (7,5% - wykształcenie średnie, 3,5% - wykształcenie podstawowe). Wypada zgodzić się z wnioskiem badaczki, iż zmienna ta ma największe znaczenie w kształtowaniu postaw wobec życia muzycznego w społeczeństwie polskim a w przypadku osób posiadających wyższe wykształcenie realizacja wzorów uczestnictwa w kulturze artystycznej jest wskaźnikiem przynależności do elity³⁴⁹.

³⁴⁸ B. Pabjan, *Recepcja postaci i twórczości Chopina we współczesnym społeczeństwie polskim*, [w:] *Chopin w kulturze polskiej*, Maciej Gołąb (red.), Wrocław 2009, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, s. 76.

³⁴⁹ B. Pabjan, *Recepcja postaci i twórczości Chopina we współczesnym społeczeństwie polskim*, [w:] *Chopin w kulturze polskiej*, Maciej Gołąb (red.), Wrocław 2009, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, s. 77.

Na gust muzyczny zdaniem B. Pabjan składają się: wykształcone kryteria oceny muzyki, system preferencji rodzaju muzyki i poszczególnych utworów oraz przekonania odnośnie budowy utworów muzycznych i wzory ich percepcji. Powszechny gust Polaków to upodobanie muzyki „łatwej, lekkiej i przyjemnej”. Odbiorca masowy stosuje proste schematy percepcji muzyki, oparte na intuicyjnym odbiorze. Połowa przebadanych respondentów odpowiedziała, że melodia jest najważniejszym elementem, poprzez który odbierana jest muzyka (51,4%), dla 20,1% respondentów taką funkcję pełni słowna warstwa utworu, tylko 9,3% wymieniło rytm³⁵⁰. Zwracając uwagę na fakt, że tekst nie jest składowym elementem dzieła muzycznego, badaczka wyciągnęła wniosek, że zrekonstruowany na podstawie odpowiedzi respondentów typ recepcji muzyki wśród publiczności masowej wskazuje na brak rozwiniętego gustu muzycznego Polaków³⁵¹. Autorka przebadła również wpływ realizowanych przez respondentów ról płciowych, wieku i wykształcenia na gust muzyczny. Okazało się, że wśród kobiet dominuje typ emocjonalnego odbioru muzyki, charakterystyczny dla masowego odbiorcy, a wśród mężczyzn model odbiorcy kompetentnego. Jednak to różnice generacyjne bardziej niż płeć i wykształcenie wpływają na kryteria oceny muzyki. Materiał badawczy zebrany za pomocą bezpośredniego standaryzowanego wywiadu nie dostarczył badaczce podstaw do wnioskowania o konwencjonalnych uwarunkowaniach, ukształtowanych przez społeczne mechanizmy, generacyjnych różnic w kryteriach oceny odbieranej muzyki. Autodeklaracje dotyczące gustów muzycznych wskazują, że Polacy nie są zainteresowani muzyką poważną. Lubienie tego rodzaju muzyki najczęściej było deklarowane przez respondentów o wyższym wykształceniu (61%). Spośród respondentów, którzy ukończyli edukację na poziomie podstawowym lub zawodowym 74% odniosło się do tej kwestii negatywnie³⁵².

Barbara Pabjan recepcję postaci i twórczości Chopina potraktowała jako egzemplifikację problemu recepcji elitarnej dotyczącej z jednej strony muzyki romantycznej, z drugiej kompozytora zdefiniowanego jako największy narodowy twórca w muzyce polskiej. Celem badania była rekonstrukcja sposobu obecności kompozytora w świadomości zbiorowej Polaków. Przy czym częścią badania był test odsłuchowy, podczas którego respondentom zaprezentowano fragmenty pięciu utworów muzycznych, w tym dwóch chopinowskich, poproszono o ich ocenę i rozpoznanie. Analiza zebranego materiału badawczego pozwoliła autorce na wyciągnięcie następujących wniosków: „*Muzyka Chopina ma marginalne znaczenie*

³⁵⁰ B. Pabjan, *Recepcja postaci i twórczości Chopina we współczesnym społeczeństwie polskim*, [w:] Maciej Gołąb (red.) *Chopin w kulturze polskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009, s. 82.

³⁵¹ B. Pabjan, *Recepcja postaci i twórczości Chopina we współczesnym społeczeństwie polskim*, [w:] Maciej Gołąb (red.) *Chopin w kulturze polskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009, s. 84.

³⁵² B. Pabjan, *Recepcja postaci i twórczości Chopina we współczesnym społeczeństwie polskim*, [w:] Maciej Gołąb (red.) *Chopin w kulturze polskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009, s. 92.

w perspektywie masowego uczestnictwa w kulturze muzycznej, jej odbiorcy stanowią zaś niszową mniejszość. Postać Fryderyka Chopina rozpoznawana jest jako symbol kultury polskiej, jednak nie oznacza to ani znajomości jego twórczości, ani też żywego zainteresowania jego muzyką³⁵³. Postać kompozytora postrzegana jest poprzez stereotypy podręcznikowe i symbole patriotyczne. Zainteresowanie Fryderykiem Chopinem i jego muzyką jest charakterystyczne dla wąskich środowisk, grup społecznych melomanów bądź profesjonalistów związanych zawodowo z życiem społecznym. Chopin jest utożsamiany z genialnym Polakiem. Odnoszenie się do niego służy budowaniu wyższej samooceny polskości.

W 2012 roku opublikowano książkę Igora Pietraszewskiego, *Jazz w Polsce. Wolność Improvizowana*. Do środowiska jazzowego autor zaliczył jazzowych muzyków, dziennikarzy, publicystów, organizatorów festiwali jazzowych oraz ich publiczność. Polski jazz I. Pietraszewski zdefiniował jako strukturalną całość funkcjonującą w warstwie symbolicznej, gdzie dominantą działalności jest twórczość artystyczna. Autor odwołując się do prac Piera Bourdie, w swoim projekcie badawczym wykorzystał takie pojęcia jak pole jazzu, habitus i kapitał. Pole jazzu ujął jako subpole świata sztuki i jego rozwój w Polsce analizował pod kątem tworzenia się organizacyjnego i instytucjonalnego systemu środowiska jazzowego uwzględniając zmieniający się układ stosunków społecznych w państwie polskim³⁵⁴. Habitus autor zdefiniował jako zmieniającą się w trakcie biografii osobnika relację ze światem, która nieustannie wyposaża jednostkę w system dyspozycji percepcji – myślenia – oceny i działania, nie zawsze uświadomiony³⁵⁵. Kapitał symboliczny istotny w polu produkcji kulturalnej opiera się na dialektyce wiedzy i poznania. Jego wskaźnikami są prestiż, rozgłos i zaszczyty. Kapitał kulturowy to przyswojone przez jednostki wiedza i umiejętności, które wyposażają je w zdolność empatii i uznania dzieła sztuki oraz w kompetencje w odszyfrowywaniu kulturalnych stosunków i artefaktów³⁵⁶. I. Pietraszewski założył, że sztuka jest wytworem społecznym, co oznacza, że rodzi się ona i funkcjonuje w określonym kontekście przemian stosunków politycznych, ekonomicznych, symbolicznych i technologicznych. Autor przyjął, że przemiany w tych obszarach wpływały/wpływają na rozwój jazzu i skoncentrował się na opisie zmian zachodzących w świecie jazzu z perspektywy analizy historyczno-instytucjonalnej świata jazzu w Polsce w latach 1920 – 2010. Stosując takie metody badawcze jako analizę historyczno-instytucjonalną, obserwację uczestniczącą, pogłębione wywiady i badania kwestionariuszowe I. Pietraszewski przebadał proces instytucjonalizacji jazzu w Polsce, habitusy polskich aktorów pola jazzu oraz typy współczesnej publiczności festiwalowej.

³⁵³ B. Pabjan, *Recepcja postaci i twórczości Chopina we współczesnym społeczeństwie polskim*, [w:] Maciej Gołąb (red.) *Chopin w kulturze polskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009, s. s. 110.

³⁵⁴ I. Pietraszewski, *Jazz w Polsce. Wolność improwizowana*, Nomos, Kraków 2012, s. 39.

³⁵⁵ I. Pietraszewski, *Jazz w Polsce. Wolność improwizowana*, Nomos, Kraków 2012, s. 24.

³⁵⁶ I. Pietraszewski, *Jazz w Polsce. Wolność improwizowana*, Nomos, Kraków 2012, s. 28.

Proces instytucjonalizacji został przebadany w relacji między polem jazzu a polami władzy, ekonomii, mediów i innych sztuk z uwzględnieniem: rozwoju technologicznego, zmian struktury społecznej i stylów życia, zmiany w obszarze polskiego systemu politycznego a wraz z nim zmiany w relacjach między polem sztuki a polem władzy, przekształceń zarówno instytucji wspierających rozwój polskiego jazzu, sposobu funkcjonowania tego środowiska muzycznego, muzyki jazzowej jak i społecznego wizerunku jazzmana.

Autor początki polskiego jazzu sytuuje w latach 20. XX wieku, gdy podjęto próbę przeniesienia na grunt polski muzyki powstałej i rozwijającej się w USA. Jednak właściwym obszarem badawczym dla I. Pietraszewskiego jest zmieniający się charakter zależności pomiędzy polem sztuki i polem władzy w Polsce po II wojnie światowej. W socjalistycznej Polsce mamy bowiem do czynienia z negacją (zwłaszcza okres stalinizmu) bądź warunkową akceptacją jazzu (okres poststalinowski). Z kolei w czasach gospodarki wolnorynkowej (po 1989), władza pozornie wyrzekła się wpływu na pole sztuki, pozwalając aktorom tego pola swobodnie realizować wyuczone zawody z uwzględnieniem praw runku.

Badacz rozpowszechnił kwestionariusze wywiadu wśród publiczności 45. Festiwalu Jazz nad Odrą (marzec 2009). Do opracowania zakwalifikowano 281 ankiet. 53% respondentów stanowiły kobiety. Najmłodszy z przebadanych uczestników festiwalu miał 14, a najstarszy 71 lat. Średnia wieku wynosiła 36 lat. 65,5% respondentów zadeklarowało wykształcenie wyższe, 25,3% - średnie. Ponad połowa przebadanych jednostek oceniła swoją sytuację ekonomiczną jako dobrą bądź bardzo dobrą. Na podstawie zabranych danych autor skonstruował następującą typologię słuchaczy/konsumentów jazzu; Entuzjaści, Sympatycy i Incydentalni. Do pierwszej grupy zaliczył oddanych fanów jazzu, którzy bardzo często lub często uczestniczą w koncertach jazzowych i z podobną częstotliwością słuchają tej muzyki w domu. (40%). Legitymizują się średnim lub wyższym wykształceniem, a zainteresowanie muzyką jazzową socjalizowali od znaczących innych z grona rodzinnego bądź z grupy rówieśniczej w okresie szkolnym. Ich preferencje muzyczne nie ograniczają się do muzyki jazzowej, gdyż lubią Oni również słuchać muzyki poważnej, rocka i bluesa. Ponad połowa respondentów sklasyfikowanych jako entuzjaści deklaruje dobrą bądź bardzo dobrą sytuację materialną. Jako sympatyków jazzu I. Pietraszewski określił jednostki, które rzadko chodzą na koncerty, chociaż często bądź bardzo często słuchają jego typu muzyki w domu, bądź aktywnych, biorąc pod uwagę frekwencję, uczestników imprez jazzowych, którzy sporadycznie słuchają tego rodzaju muzyki w domu. Ich socjalizacja charakteru muzyki jazzowej miała miejsce w okresie szkolnym bądź później. Lubią oni ten rodzaj muzyki, ale słuchanie jej nie jest dla nich priorytetem (około 50%). Natomiast do słuchaczy incydentalnych badacz zaliczył jednostki, które mają sporadyczny kontakt z jazzem, gdyż rzadko bywają na koncertach i rzadko słuchają tej muzyki w domu. Prawie połowa z nich pierwszą styczność z jazzem przeżyła dopiero w wieku dojrzałym. Częściej niż jazzu słuchają oni muzyki rockowej, popu bądź muzyki poważnej. Ich charakterystyczną cechą jest negatywna

ocena własnej pozycji ekonomicznej (około 10%)³⁵⁷. Podsumowując autor definiuje publiczność współczesnych festiwali jazzowych jako grupę o charakterze elitarnym, której członkowie odznaczają się wysokim statusem ekonomicznym, wyższym wykształceniem i wysokim poziomem kompetencji kulturalnych.

Interesującym wkładem w rozwój socjologii muzyki z Polsce jest dysertacja Agnieszki Topolskiej pt. *Mit Stanisława Moniuszki jako wieszcz narodowego. Studium na podstawie polskiego piśmiennictwa w latach 1958-1989* obroniona w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego w 2012 roku. Autorka obszar badawczy, w którym umiejscowiła swoje rozważania określiła jako zorientowane socjologicznie badania historyczne prowadzone w ramach muzykologii³⁵⁸. Muzykolożka ta jest również autorką dwóch artykułów tematycznie związanych z pracą doktorską: *Stanisław Moniuszko jako wieszcz narodowy*³⁵⁹ i *Problemy z Moniuszką – problemy z pamięcią? Status kompozytora narodowego we współczesnej kulturze*³⁶⁰.

Badaczka, odwołując się do kategorii „pamięć zbiorowa” w rozumieniu Maurice Halbwachsa (*Spoleczne ramy pamięci*) i ustaleń Petera Bergera, Thomasa Luckmanna zawartych w książce *Spoleczne tworzenie rzeczywistości*, definiuje kategorię „narodowy wieszcz” jako konstrukt kulturowy obecny w dzisiejszej kulturze, ale pochodzący z przeszłości, element pamięci wspólnoty, który pełni funkcję spoiwa zbiorowości i daje jej członkom wrażenie spokoju wynikające z określenia przestrzeni, z której pochodzą³⁶¹. Oprócz tego autorka odwołuje się do książki *Tradycje wynalezione* Erica Hobsbawm’a, wedle którego powtarzająca się realizacja zespołu działań o charakterze rytualnym lub symbolicznym, rządzonych zazwyczaj przez jawnie bądź milcząco przyjęte reguły, sprzyja wpajaniu uczestniczącym w nich jednostkom, że realizowane przez nich wartości i normy zachowania wywodzą się z przeszłości³⁶². Wspomnienia zbiorowe mogą być modyfikowane a nawet odgórnie projektowane i narzucane. W ramach tego procesu może mieć miejsce nadawanie

³⁵⁷ I. Pietraszewski, *Jazz w Polsce. Wolność improwizowana*, Nomos, Kraków 2012, s.153 – 168.

³⁵⁸ A. Topolska, *Mit Stanisława Moniuszki jako wieszcz narodowego. Studium na podstawie polskiego piśmiennictwa w latach 1958-1989*, praca doktorska wykonana pod kierunkiem Prof. Dr hab. Sławomiry Żerańskiej-Kominek w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, udostępniona w sieci przez autorkę, 3.07.2014, s. 17.

³⁵⁹ A. Topolska, *Stanisław Moniuszko jako wieszcz narodowy*, „Res Facta Nova” nr 13 (22), 2012, www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_22/RFN/ (6.06.2013)

³⁶⁰ A. Topolska, *Problemy z Moniuszką – problemy z pamięcią? Status kompozytora narodowego we współczesnej kulturze*, Spotkania z Antropologią – Interdyscyplinarne dyskusje (SAID), Projekt realizowany ze środków Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego, teksty pokonferencyjne 2012, www.pia.org.pl/72-spotkania-z-antropologia-interdyscyplinarne-dyskusje-said, (06.06.2014).

³⁶¹ A. Topolska, *Mit Stanisława Moniuszki jako wieszcz narodowego. Studium na podstawie polskiego piśmiennictwa w latach 1958-1989*, praca doktorska wykonana pod kierunkiem Prof. Dr hab. Sławomiry Żerańskiej-Kominek w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, udostępniona w sieci przez autorkę, 3.07.2014, s. 26.

³⁶² E. Hobsbawm, *Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji* [w:] *Tradycja wynaleziona*, Eric Hobsbawm, Terence Ranger (red), Kraków 2008, s. 10.

nowych znaczeń istniejącym już elementom kultury. Społeczne zapotrzebowanie na potwierdzenie słuszności obranej drogi politycznej wymusza pojawienie się zjawiska pełniącego rolę emblematu, symbolu, który legitymizowałby podjęte decyzje i dokonane wybory. Przykładem tego typu narracji jest kategoria „wieszcz narodowy”. Według A. Topolskiej *„Moniuszko jako wieszcz narodowy, który Halką nauczał o sprawiedliwości społecznej, a w Strasznym Dworze krzepił uciśniony zaborami naród, można wpisać w zbiór przykładów popierających tezę „miejsz pamięci” i „tradycji wynalezionych”*³⁶³. Autorka przebadła polskojęzyczne moniuszkowskie wypowiedzi prasowe oraz publikacje książkowe z lat 1858 – 1989, aby sprawdzić co składa się na treść mitu Stanisława Moniuszki jako wieszca narodowego. Oprócz tego przeanalizowała partytury najbardziej podatnych na proces mitologizacji dzieł kompozytora, koncentrując się na *Halce* i *Straszny Dwór*, aby sprawdzić na ile rozpowszechniany w prasie ich obraz odpowiada rzeczywistej zawartości materiału nutowego.

Do elementów, które powtarzają się w moniuszkowskich wypowiedziach prasowych, tworzących zręby mitu Moniuszki jako wieszca narodowego, muzykolożka³⁶⁴ zalicza świadomość klasową (wyczulenie na sprawę chłopską, postawę społecznikowską), ludowość dzieł, patriotyzm, polską tradycję szlachecką i religijność. Trwający ponad 150 lat proces recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki w Polsce naznaczony był wywodzącymi się z epoki romantyzmu kliszami „narodowego wieszca”. Co prawda w poszczególnych okresach rozwoju państwowości polskiej i polskiej kultury, zgodnie z obowiązującym kanonem, modyfikowano treść tego konstrukt kulturowego, ale czyniono to w ramach pojemnej XIX-wiecznej kategorii „narodowego wieszca”.

Współcześnie z jednej strony postać kompozytora jest popularna wśród Polaków, z drugiej strony etykietowanie go na wieszca narodowego, twórcę polskiej opery i pieśniarza nie pociąga za sobą postawy afirmatywnej i docenienia jego wkładu w kulturę polską. Zdaniem Agnieszki Topolskiej: *„Z Moniuszką polska kultura radzi sobie słabo. Pokazują to liczne zaniedbania, jakie w kwestii obecności jego muzyki w repertuarze wykonawczym i refleksji naukowej istnieją do dnia dzisiejszego. Wiele kompozycji Moniuszki do dziś nie posiada redakcji krytycznej. Druga, równie popularna, co Halka, opera Straszny Dwór wykonywana jest według partytury zredagowanej przez Emila Młynarskiego w 1926 r., podczas gdy pierwotna wersja pozostaje nieznana ogółowi [...] Ujawnia się często, choć zwykle*

³⁶³ A. Topolska, *Mit Stanisława Moniuszki jako wieszca narodowego. Studium na podstawie polskiego piśmiennictwa w latach 1958-1989*, praca doktorska wykonana pod kierunkiem Prof. Dr hab. Sławomiry Żerańskiej-Kominek w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, udostępniona w sieci przez autorkę, 3.07.2014, s. 43.

³⁶⁴ A. Topolska, *Mit Stanisława Moniuszki jako wieszca narodowego. Studium na podstawie polskiego piśmiennictwa w latach 1958-1989*, praca doktorska wykonana pod kierunkiem Prof. Dr hab. Sławomiry Żerańskiej-Kominek w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, udostępniona w sieci przez autorkę, 3.07.2014, s. 168.

niezwerbalizowane lekceważenie, którym darzą jego twórczość zawodowi muzycy. Odkrywa to wreszcie opieszałość wydawnicza i fonograficzna. W czym tkwi problem? Dlaczego twórca uznany powszechnie za czołowego kompozytora jest mało znany i traktowany z pobłażaniem?”³⁶⁵. W innym artykule autorka odpowiada, że problem z Moniuszką, to problem z pamięcią zbiorową Polaków, w ramach której na proces recepcji postaci i twórczości tego kompozytora nałożyło się wiele różnych perspektyw takich jak romantyzm, pozytywizm, modernizm, socrealizm i postmodernizm. Przykładowo w okresie socrealizmu rozpowszechniano materiały dydaktyczne, w których postać Moniuszki przedstawiano jako poczciwego „swojaka”, w którego imieniu mówią inni. Reminescencją polityki kulturalnej PRL jest współczesna obecność utworów tego kompozytora nie tylko w rejonach sztuki wysokiej, ale również w kulturze popularnej. Przykładem tego jest obecność moniuszkowskich pieśni nie tylko podczas Festiwalu Moniuszkowskich w Kudowie ale również w przekazach muzycznych disco polo Shazzy i piosenek biesiadnych zespołu Zayazd³⁶⁶.

V.IV: Projekt badawczy: Budowanie tożsamości narodowej poprzez muzykę. Recepcja postaci i twórczości Stanisława Moniuszki na Górnym Śląsku

Z przeglądu prac prezentowanego w tym rozdziale wynika, że podstawową cechą socjologii muzyki jako odrębnej dyscypliny akademickiej jest interdyscyplinarność, jednak bazą teoretyczno-metodologiczną dla szeroko pojmowanych studiów nad muzycznym wymiarem życia społecznego jest socjologia ogólna. Konstruując swój projekt badawczy korzystałam zarówno z dorobku muzykologicznego jak i z ustaleń wypracowanych w ramach socjologii kultury symbolicznej i socjologii sztuki. Natomiast teoretyczno-metodologiczne zaplecze mojego projektu badawczego powstało dzięki odwołaniom do głównych tez zawartych w książce Petera Bergera i Thomasa Luckmann *Spoleczne tworzenie rzeczywistości*, do sposobu ujmowania źródła historycznego wypracowanego przez środowisko naukowe nazwane Szkołą Annales oraz do ustaleń polskiej socjologii humanistycznej, zwłaszcza do dzieł Floriana Znanieckiego.

Przyjmuję, że porządek społeczny jest rezultatem ludzkiego wytwarzania, które odbywa się podczas odznaczającej się społecznym charakterem eksternalizacji. Treść określająca co to znaczy być człowiekiem jest zrelatywizowana do licznych odmian układów społeczno-kulturowych, w których dane jednostki żyją³⁶⁷. Analogicznie definicja ról społecznych

³⁶⁵ A. Topolska, *Stanisław Moniuszko jako wieszcz narodowy*, „Res Facta Nova” nr 13 (22), 2012, www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_22/RFN/ (6.06.2013), s. 207.

³⁶⁶ A. Topolska, *Problemy z Moniuszką – problemy z pamięcią? Status kompozytora narodowego we współczesnej kulturze*, Spotkania z Antropologią – Interdyscyplinarne dyskusje (SAID), Projekt realizowany ze środków Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego, teksty konferencyjne 2012, www.pia.org.pl/72-spotkania-z-antropologia-interdyscyplinarne-dyskusje-said, (06.06.2014), s. 6.

³⁶⁷ P. Berger, T. Lukmann, *Spoleczne tworzenie rzeczywistości*, przełożył i przedmowa opatrzył Józef Niżnik, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2010, s.72 – 79.

przypisywanych jednostkom zawodowo parającym się kompozytorstwem jest zrelatywizowana do społeczno – kulturowego i politycznego kontekstu sytuacyjnego, w ramach którego jednostki, sami twórcy i/bądź ich publiczność, odnoszą swoje bądź cudze działanie. Wszelkie działanie ludzkie ma tendencję do przechodzenia w nawyk. Gdy pewne działające jednostki dokonują wzajemnej typizacji przekształconych w nawyk działań, mamy do czynienia z procesem instytucjonalizacji³⁶⁸. Również ten proces jest zrelatywizowany do społeczno – kulturowego i politycznego kontekstu sytuacyjnego, w którym miał/ma on miejsce. Eksternalizowane wytwory ludzkiej działalności stają się czymś obiektywnym za sprawą procesu społecznego zwanego urzeczowieniem, obiektywizacją. Obiektywizacja powoduje, że rezultaty ludzkiej działalności stają się intersubiektywnie dostępne jako elementy porządku kulturowego. Wytwory te odrywają się od osoby ich twórcy i zaczynają żyć własnym życiem, mogą oddziaływać zwrotnie na twórcę. Eksternalizacja i obiektywizacja są momentami w trwającym procesie dialektycznym. Trzecim momentem tego procesu jest internalizacja, za sprawą której zobiektywizowany świat powraca do świadomości jednostki w trakcie socjalizacji (pierwotnej i wtórnej)³⁶⁹. Ponadto dla zajścia internalizacji, a zwłaszcza dla dokonania się procesu walencji kultury narodowej, ważne są procesy wychowania i kulturalizacji³⁷⁰.

Świat sztuki dźwięków w wymiarze społecznym funkcjonuje jako nieustanny proces stawania się, którego elementami są eksternalizacja (akt twórczy kompozytora), obiektywizacja (uzyskanie przez dzieło muzycznej intersubiektywnego sposobu istnienia za sprawą jego upublicznienia i wpisania w kanony recepcji) i internalizacja (proces przyswojenia sobie przez odbiorców konstrukt kulturowego = dzieła muzycznego ujętego w charakterystyczne dla danego okresu kanony recepcji). Na płaszczyźnie intersubiektywnej przestrzeni kulturowej, między twórcami, artystami – wykonawcami i odbiorcami zachodzi proces negocjowania znaczeń i wartości, które są immanentnie obecne w dziele i jako takie odczytywane bądź mu społecznie nadane. W ramach recepcji dzieła muzycznego istotną rolę odgrywają krytycy, recenzenci, instytucje sztuki i artystycznej edukacji. Społeczny świat sztuki, w tym sztuki muzycznej, domaga się ustawicznej legitymizacji, a więc nadawania jego elementom znaczenia, przez te jednostki, które pozostają z nim w relacjach tworzenia, konkretyzacji i recepcji. *„Dzieło sztuki jest zawsze „dziełem dla nas”, nie zaś tylko dziełem w sobie, jest zawsze „naszym”, nigdy „niczym”. Staje się tym, czym uczynią go uczestnicy wspólnoty estetycznych poglądów, interpretacji i znaczeń. Jego „wygląd” współtworzą między innymi kompetencje kulturowe odbiorców zróżnicowane historycznie i pokoleniowo oraz w kontekście geograficznej*

³⁶⁸ P. Berger, T. Lukmann, *Społeczne tworzenie rzeczywistości*, przełożył i przedmowa opatrzył Józef Niżnik, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2010, s. 81.

³⁶⁹ P. Berger, T. Lukmann, *Społeczne tworzenie rzeczywistości*, (Józef Niżnik przeł. i opr.), Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2010, s. 90 – 91.

³⁷⁰ Terminów walencja kulturowa i kulturalizacja używam w takim rozumieniu, jakie zaproponowała A. Kłoskowska w publikacji *Kultury narodowe u korzeni*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.

*przestrzeni różnaitości kultur, ich cechy osobowościowe oraz społeczny kontekst sytuacji odbiorczej*³⁷¹. Możliwe są również sytuacje, gdy doznawane przez odbiorcę i wykonawcę poprzez obcowanie z dziełem sztuki stany psychiczne różnią się od tych, których wywołanie było zamiarem twórcy. Dlatego prowadząc badania nad takim specyficznym uwikłaniem muzyki poważnej i jej kompozytora w rzeczywistość społeczną, które powoduje, że dane utwory zyskują rangę symbolu grupy etnicznej bądź narodowej a ich kompozytorowi przypisuje się specyficzną rolę społeczną abstrahując od tego, czy bądź w jaki zakresie w trakcie swojego życia ją pełnił, warto mieć na względzie zaproponowaną przez Floriana Znanieckiego koncepcję współczynnika humanistycznego. Z socjologicznego punktu widzenia *„ważne jest przekonanie samych artystów, ich zwolenników, mecenasów oraz publiczności, że jeżeli nie wszystkie, to większość dzieł tych artystów tworzy sztukę narodową [...]”*³⁷². Stwierdzenie to koresponduje z wypracowaną przez autora koncepcją socjologii humanistycznej, której przedmiot wyznacza zastosowanie w badaniach dyrektywy współczynnika humanistycznego. *„Mówiąc ogólnie – badający odkrywa, że każdy system kulturowy istnieje dla pewnych świadomych i czynnych podmiotów historycznych, tzn. w sferze doświadczeń oraz działalności określonego ludu, jednostek i zbiorowości, żyjących w określonej części ludzkiego świata w określonej epoce historycznej. W związku z tym dla uczonego ten system kulturowy jest realnie i obiektywnie taki, jaki był (lub jest) dany owym podmiotom historycznym wówczas, gdy go doświadczały (lub doświadczają) mając z nim aktywnie do czynienia. Słowem dane badacza kultury są zawsze „czyjeś”, nigdy „niczyje. Tę zasadniczą cechę danych kulturowych nazywamy współczynnikiem humanistycznym, takie bowiem dane, jako przedmioty refleksji teoretycznej badacza należą już do doświadczenia kogoś innego i są takie, jakimi to czynne doświadczenie je uczyniło”*³⁷³.

Świat sztuki dźwięków, przekazów muzycznych, funkcjonuje w ramach społecznego procesu tworzenia się rzeczywistości. Za sprawą języka stanowiącego w niektórych formach muzycznych integralną część dzieła, czego przykładem są pieśni i opery, oraz języka, którym krytycy muzyczni /kreatorzy recepcji tworzą pewne kanony odbiorczości poszczególnych wytworów artystycznych, w tym utworów czysto instrumentalnych, przekazy muzyczne mogą funkcjonować w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej jako symbole odsyłające odbiorców do rzeczywistości pozamuzycznej. Tak samo intersubiektywnie dostępna narracja na temat danego kompozytora, rozumiana jako społeczna obiektywizacja jego działalności, może zostać użyta zarówno instrumentalnie jak i znacząco. Szczególnie interesujące wydają się sytuacje, gdy

³⁷¹ W. Świątkiewicz, *Społeczny świat sztuki In statu nascendi (kilka refleksji)* [w:] *Czas na interdyscyplinarność : człowiek wybiera medium* ..., [oprac. i red. katalogu Anna Kowalczyk-Klus], Katowice ; Cieszyn : Instytut Sztuki Uniwersytetu Śląskiego. Wydział Artystyczny, 2006, s. 49.

³⁷² F. Znaniecki, *Współczesne narody*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 80-81.

³⁷³ F. Znaniecki, *Metoda socjologii*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2008, s. 68.

kompozytorowi funkcjonującemu w ramach intersubiektywnej przestrzeni kulturowej danej grupy społecznej, przypisuje się treści, nadające mu pozaartystyczne role społeczne a z jego poszczególnych dzieł czyniące symbole.

W ramach pracy doktorskiej podjęłam zadanie ukazania procesu budowania tożsamości narodowej poprzez muzykę w trzech obszarach:

- kształtowanie polskiej tożsamości narodowej na przykładzie muzyki użytkowej – wybranych pieśni patriotycznych
- proces stawania się Stanisława Moniuszko twórcą narodowym w muzyce na podstawie jego korespondencji
- recepcja postaci i twórczości Stanisława Moniuszki na Górnym Śląsku w latach 1910 – 2010.

Pierwszy dotyczy wybranych przykładów muzyki artystycznej i użytkowej, które odegrały znaczącą rolę w XIX-wiecznym procesie kształtowania się społeczeństw narodowych na terenie Europy, w tym Polski szczególnie. Aby zaprezentować przykłady funkcjonowania wybranych utworów muzycznych jako wartości w polskiej kulturze narodowej prowadziłam badania typu *case studies*, wtórną analizę zastanych materiałów pod kątem obecności w nich wątków świadczących o budowaniu polskiej tożsamości narodowej poprzez muzykę. Obcowanie z treściami kultury narodowej, bądź z wytworami kulturowymi odnoszącymi do wartości centralnych kultury polskiej, może pobudzić w odbiorcach proces budowania/kształtowania narodowej tożsamości. Wybrane przykłady działalności muzycznej zaangażowanej w proces krzewienia polskiej tożsamości narodowej ilustrują problem badawczy: **Muzyka jako wartość w polskiej kulturze narodowej.**

Drugi obszar badawczy dotyczy procesu stawania się narodowym twórcą w muzyce przez Stanisława Moniuszko na przykładzie recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki wśród środowisk odbiorczych, z którymi miał on kontakt za życia i reagował listownie na wyrażane przez należące doń jednostki opinie na temat swojej muzyki. Proces stawania się przez Stanisława Moniuszkę narodowym twórcą w muzyce za czasów jego życia można prześledzić wykorzystując ramy teoretyczne zaproponowane przez autorów książki *„Społeczne tworzenie rzeczywistości”*, poddając analizie dokumenty osobiste kompozytora, jego listy, z uwzględnieniem publikowanych w prasie doniesień wskazujących na proces recepcji jego twórczości, na które S. Moniuszko w korespondencji reagował oraz celów, które w danym momencie swojego życia realizował, choć nie zawsze wprost o nich pisał. Zgodnie z ustaleniami Szkoły Annales: *„Historię uprawia się bez wątpienia za pomocą dokumentów pisanych. Kiedy one istnieją. Jednak można i trzeba ją uprawiać bez dokumentów pisanych, jeśli ich w ogóle nie ma; za pomocą wszystkiego, co pomysłowość historyka pozwala mu wykorzystać do wytwarzania jego miodu przy braku zazwyczaj używanych kwiatów.[...] Jednym*

słowem, za pomocą wszystkiego, co, należąc do człowieka, zależąc od niego, służąc mu, wyrażając go, oznacza jego obecność, aktywność, upodobania i sposób bycia”³⁷⁴. Zatem dla zorientowanego humanistycznie socjologa analizującego dokumenty osobiste istotne jest nie tylko to, co zostało napisane, ale również to, czego autor tekstu wprost nie wyraził. W odniesieniu do postaci i dzieł Moniuszki, będących przedmiotem jego korespondencji warto dopuścić do głosu to, o czym nie zawsze On wprost pisał – świadomie bądź nie - klimat epoki, wymogi ustroju, interakcje z ważnymi dla Niego osobistościami życia muzycznego, których korespondencja jest reminiscencją. Do koncepcji źródła historycznego Szkoły Annales w swojej dysertacji sięgnęła również Agnieszka Topolska, jednak nie wykorzystała jej do analizy listów Stanisława Moniuszki tylko do analizy polskiego piśmiennictwa moniuszkowskiego z lat 1858 - 1989. Mnie natomiast w szczególny sposób interesuje proces stawania się przez tego kompozytora narodowym twórcą w muzyce i odnoszenia jego osoby bądź twórczości do poszczególnych relacji etnicznych, stąd jedną z części mojego projektu badawczego stanowi analiza korespondencji kompozytora³⁷⁵.

Jednak proces stawania się przez kompozytora - narodowym twórcą w muzyce jest specyficznym rodzajem socjalizacji wtórnej, analogicznie do procesu stawania się zawodowym muzykiem. „Jednostka, która chce stać się zawodowym muzykiem, musi zagłębić się w swój przedmiot w stopniu, jaki jest zupełnie niepotrzebny komuś, kto chce zostać inżynierem. Wykształcenie inżyniera może się w sposób efektywny dokonać na podstawie procesów, które mają charakter formalny, są wysoce racjonalne i neutralne emocjonalnie. Natomiast wykształcenie muzyka wiąże się zwykle ze znacznie większą identyfikacją z mistrzem i znacznie głębszym wejściem w rzeczywistość muzyki”³⁷⁶. Temu typowi socjalizacji wtórnej towarzyszy taki stopień zaangażowania się jednostki w nową rzeczywistość, że towarzyszące temu ładunek emocjonalny i związki z jednostkami prowadzącymi tą socjalizację przypominają proces socjalizacji pierwotnej. „Uogólniony inny” zyskuje rangę „znaczącego innego”. Podobnie dokonujący się za sprawą obcowania ze sztuką dźwięków proces budowania tożsamości narodowej/etnicznej jest przykładem swoistego rodzaju socjalizacji wtórnej. Kreujące go drukowane materiały prasowe, apele, przemówienia nacechowane są silną emocjonalnością i wykazują charakter intencjonalny. Ich celem jest wywołanie określonych skojarzeń, przeżyć, postaw wśród odbiorców, którzy obcuja z opisywanymi wytworami kulturowymi³⁷⁷. Analiza

³⁷⁴ L. Febvre, *Combats pour l'histoire*, Paris 1933, s. 428, cyt. [za:] J. Le Goff, *Pamięć i historia*, Warszawa 2007, s. 254

³⁷⁵ W. Rudziński, M. Stokowska, *Listy S. Moniuszki*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969.

³⁷⁶ P. Berger, T. Luckmann, *Spoleczne tworzenie rzeczywistości*, (Józef Niżnik przeł. i opr.), Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2010, s. 211.

³⁷⁷ Termin wytwór kulturowym został zapożyczony z koncepcji centrum kultury polskiej L. Dyczewskiego, na które składają się wartości centralne, wytwory kulturowe i stany psychospołeczne.

korrespondencji Stanisława Moniuszki pod kątem ról społecznych, które on realizował bądź których realizację przypisywali mu jego współcześni odbiorcy i relacji etnicznych, z którymi kompozytora miał dotyczenia służy zobrazowaniu procesu stawania się przez narrację moniuszkowską wartością kulturową należącą do kanonu polskiej kultury narodowej. Służy to rozwinięciu problemu badawczego: **Muzyka i postać Stanisława Moniuszki jako wartość kulturowa należąca do kanonu polskiej kultury narodowej.**

Do tego celu zdecydowałam się posłużyć się programem do jakościowej i ilościowej analizy tekstu Qda Miner z pomocą którego materiał epistolarny pogrupowałam pod kątem odpowiednich kategorii analiz i przypisanych im kodów:

Stanisław Moniuszko w relacji etnicznej:

- Stanisław Moniuszko a polskość
- Stanisław Moniuszko a litewskość
- Stanisław Moniuszko a ukraińskość
- Stanisław Moniuszko a białoruskość
- Stanisław Moniuszko a rosyjskość
- Stanisław Moniuszko a niemieckość
- Stanisław Moniuszko a czeskość
- Stanisław Moniuszko a słowiańskość
- Stanisław Moniuszko a antagonizm polsko-niemiecki
- Stanisław Moniuszko a antagonizm polsko-rosyjski

Stanisław Moniuszko a rola społeczna

- Stanisław Moniuszko jako narodowy twórca w muzyce polskiej
- Stanisław Moniuszko jako społecznik
- Stanisław Moniuszko jako wychowawca
- Stanisław Moniuszko jako kompozytor

Stanisław Moniuszko jako twórca pieśni

- Śpiewnik Domowy
- Śpiewak Kościelny
- Ballady

Stanisław Moniuszko jako twórca kantat

- Widma
- Nijoła
- Krumina
- Witoloraunda
- Milda
- Sonety Krymskie

Stanisław Moniuszko jako twórca oper

- 2-aktowa wersja Halki
- Opera Verbum Nobile

- Opera Hrabina
- Opera Straszny Dwór
- Opera Paria
- 4-aktowa wersja Halki

Halka a relacja etniczna

- Halka a polskość
- Halka a litewskość
- Halka a ukraińskość
- Halka a rosyjskość
- Halka a czeskość

Ten obszar badawczy częściowo koresponduje z pracą doktorską Agnieszki Topolskiej, której przedmiotem była analiza sposobu funkcjonowania w polskiej pamięci zbiorowej mitu Stanisława Moniuszki jako wieszczki narodowej w latach 1858 - 1989. A. Topolska ujmując mit moniuszkowski, jako konstrukt kulturowy rozumiany jako odniesienie do działalności kompozytorskiej charakterystyczna dla polskiej literatury I połowy XIX wieku kategorią narodowego wieszczki. Jednakże zaproponowana przeze mnie konstrukcja (narracja moniuszkowska) jest szersza od mitu Stanisława Moniuszki jako wieszczki narodowej, bo uwzględnia odniesienie Stanisława Moniuszki do różnych relacji etnicznych. Ponadto pokazuje już na podstawie listów jak Litwin z pochodzenia, Polak z wyboru, w wymiarze społecznym staje się narodowym w muzyce II Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Zastosowana przeze mnie perspektywa koresponduje z sugestią B. Jabłońskiej, aby w ramach socjologii muzyki, jej przedmiot – przekaz muzyczny – ujmować jako określony tym mentalności, konstrukt społeczny.

Trzeci obszar badawczy to recepcja postaci i twórczości Stanisława Moniuszki na Górnym Śląsku, kreowana przez Związek Śląskich Kół Śpiewaczych i katowicką/bytomską scenę operową w latach 1910 -2010.

Termin Górny Śląsk jest w mojej rozprawie, ze względu na dużą rozpiętość czasową, definiowany w taki sposób, w jaki obowiązywał wśród działaczy Związku Śląskich Kół Śpiewaczych już w pierwszej połowie XX wieku, czyli jako idea zjednoczenia pod sztandarem umiłowania śpiewu i muzyki polskiej, zwłaszcza dzieł Stanisława Moniuszki, historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska. Jest to przestrzeń o nieodkrytych granicach, do której zaliczano czarny Górny Śląsk (inaczej Górnośląski Okręg Przemysłowy), ziemię opolską, region cieszyński, a także śląskie tereny państwa Czechosłowackiego/Czeskiego, na których działały amatorskie chóry kultywujące pieśń polską. W kolejnych częściach pracy stosuję skrót myślowy „historyczno-geograficzny obszar Górnego Śląska”, który w sposób niedoskonały, aczkolwiek w moim przekonaniu najbardziej obrazowo oddaje intencje obszarowego oddziaływania kreatorów górnośląskiego kultu moniuszkowskiego. Ponieważ

instytucja opery polskiej, po raz pierwszy zorganizowała przedstawienia w górnośląskich miastach w 10 lat po utworzeniu Związku Śląskich Kół Śpiewaczych (gościnne występy artystów Opery Warszawskiej pod dykcją Emila Młynarskiego w okresie plebiscytów i powstań śląskich), względnie trwała działalność podjęła 2 lata później (scena operowa przy Teatrze Polskim w Katowicach 1922-1932), a trwała dopiero w 1945 roku (dzisiejsza Opera Śląska w Bytomiu), kreowana na łamach prasy recepcja realizowanych przez nią wystawień scenicznych dzieł Stanisława Moniuszki, często podejmowała wypracowane przez działaczy, propagatorów Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, sposoby obecności narracji moniuszkowskiej w górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej. Stąd również ten nurt górnośląskiej recepcji moniuszkowskiej można interpretować jako właściwą dla niej modyfikację idei zjednoczenia pod sztandarem umiłowania śpiewu i muzyki polskiej, historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska.

Przedmiotem mojego projektu badawczego jest narracja moniuszkowska, rozumiana jako konstrukt społeczny, obecna na przestrzeni lat w polskiej bądź górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej w różnych odsłonach. Zakładam, że na podstawie analizy dominujących w danym okresie historycznym typów narracji moniuszkowskiej można wnioskować o tym, czemu służyła recepcja postaci i twórczości Stanisława Moniuszki.

Warto zauważyć za B. Jabłońską, że z obecnością przekazów muzycznych w zbiorowym życiu ludzkim związane są procesy jej instytucjonalizacji. Obecność moniuszkowskiej narracji w intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej przyczyniła się do uformowania się specyfiki takich instytucji jak Związek Śląskich Kół Śpiewaczych i Opera Śląska³⁷⁸. Stąd warto przebadать i zrekonstruować proces międzygeneracyjnego przekazywania pamięci i tradycji muzycznej, w ramach którego określonego typu narracje moniuszkowskie zyskiwały/zyskują charakter intersubiektywnej dostępności. Zakładam bowiem, że wokół treści składających się na górnośląską recepcję moniuszkowską z lat 1910-2010 możliwe było tworzenie się wspólnoty znaczeń, wspierającej proces budowania/kształtowania odpowiednio rozumianej tożsamości narodowej poprzez muzykę. Należy jeszcze zaznaczyć, że zarówno Związek Śląskich Kół Śpiewaczych jak i instytucja Opery Śląskiej to organizacje socjalizujące jednostki do uczestnictwa w życiu muzycznym oraz zapewniające muzyczno-estetyczne wrażenia publiczności. Jednak kontekst sytuacyjny charakterystyczny dla poszczególnych okresów ich istnienia powodował, że w ramach ich artystycznej działalności realizowana była również funkcja tożsamościowa, integracyjna bądź manipulacyjna.

Założeń, w oparciu o które skonstruowałam mój projekt badawczy bliskie są niektóre z zaprezentowanych w poprzednich podrozdziałach ujęć teoretycznych i przesłanek

³⁷⁸ W tym miejscu terminu Opera Śląska używam w sensie szerokim, jako określenie instytucji teatru operowego kreującego górnośląską recepcję moniuszkowską od 1920 roku do 2010.

badawczych. Należy do nich teza Józef Reissa o pozaestetycznych, społecznych funkcjach, integracyjnej i tożsamościowej, pełnionych przez kultywujący śląską pieśń ludową Związek Śląskich Kół Śpiewaczych. Zaproponowane przez Tomasza Misiaka traktowanie muzyki bądź postaci jej twórcy jako wartości kulturowej zastosowałam do zebranego materiału empirycznego świadczącego o specyfice recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki na Górnym Śląsku podobnie jak do analizy listów Stanisława Moniuszki. Również teoretyczne założenie realizowane przez Elżbietę Skotnicką-Illasiewicz podczas prowadzenia badań nad robotniczą kulturą muzyczną, wedle którego w ramach socjologii muzyki wpisanej w socjologię kultury symbolicznej analizuje się proces nadawania znaczenia sekwencjom dźwięków przez odbiorców, aby unaocznić, że recepcja danych utworów muzycznych bądź recepcja postaci poszczególnych kompozytorów może przyczyniać się do wydzielania się grup społecznych, integracji jednostek, które do danej grupy należą, są zgodne z przesłankami, które kierowały mną podczas konstruowania projektu badawczego

Ponadto intuicje badawcze, które były podstawą dokonanej przez Mieczysława Demską – Trębacz analizy procesu budowania tożsamości narodowej muzyki polskiej są bliskie mojemu sposobowi pojmowania funkcji, jaką pełniła obecność postaci i twórczości Stanisława Moniuszki w polskiej, intersubiektywnej przestrzeni kulturowej funkcjonującej w kontekście zaborów, w ramach oficjalnej polityki socjalistycznego państwa polskiego oraz w XX – wiecznej górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej.

Przyjęta przez Igora Pietraszewskiego historyczna perspektywa badania procesu tworzenia się pola jazzu w Polsce i zasada triangulacji w doborze metod i technik badawczych jest zbliżona do wybranego przeze mnie sposobu analizy procesu budowania tożsamości narodowej poprzez muzykę. Przedmiotem mojej dysertacji również jest zjawisko charakteryzujące się długotrwałością, przez co wymagające odwołania się do historycznej perspektywy, przy czym Ja skoncentrowałam się zrekonstruowaniu sposobu obecności narracji moniuszkowskiej w górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej, zawężając materiał analizy do wypowiedzi prasowych charakterystycznych dla działalności dwóch instytucji kultury, Związku Śląskich Kół Śpiewaczych i Opery Śląskiej.

Uwzględniając te różne podejścia można efektywnie śledzić proces mitologizacji Stanisława Moniuszki na narodowego twórcę w muzyce, prekursora polskiego socjalizmu bądź druha śląskiej drużyny śpiewaczej/instrumentalnej a jego dzieł na symbole odnoszące odbiorców do uznanych za społecznie cenne w danym okresie wartości takich jako polskość, górnośląskość, socjalizm bądź wielokulturowość.

Poprzez analizę drukowanych materiałów prasowych o charakterze intencjonalnym, dotyczących wykonywania oper Stanisława Moniuszki na historyczno – geograficznym terenie Górnego Śląska oraz zogniskowanej wokół osoby kompozytora działalności śląskiego

amatorskiego ruchu śpiewaczego zostanie ukazany sposób obecności tego kompozytora w ramach górnośląskiej przestrzeni kulturowej. Jest to zagadnienie istotne i interesujące, gdyż ziemia górnośląska straciła łączność z państwem polskim w XIII wieku. Część tego obszaru odzyskała państwową łączność z Polską w 1922 roku, a część dopiero w wyniku zmian polityczno-terytorialnych 1945 roku. Spowodowało to że XX- wieczna górnośląska przestrzeń kulturowa wykazuje cechy terenu pogranicza. Ma to wpływ na sposób funkcjonowania w jej ramach postaci Stanisława Moniuszki i jego twórczości rozumianych jako wytwór kulturowy ucieleśniający centralne dla polskiej tożsamości kulturowej wartości. Warto tu nadmienić, że wyniki spisów powszechnych przeprowadzonych w latach 1931³⁷⁹ (nie wyróżniono Górnoślązaków jako grupy etnicznej/narodowej), 2002³⁸⁰ (173,2 tys. osób zadeklarowało narodowość śląską) i 2011³⁸¹ (łącznie z możliwością określenia swojej pierwszej bądź drugiej tożsamości jako śląskiej skorzystało 809 tys. obywateli państwa polskiego) wskazują na zachodzącą wśród zamieszkującej ten region ludności zmianę w sposobie deklarowania przez nią swojej przynależności narodowo-etnicznej. Możemy to zaobserwować porównując typową dla okresu dwudziestolecia międzywojennego, propagowaną przez propolskie środowiska zamieszkujące Górny Śląsk, deklarację utożsamiającą górnośląskość z polskością, z obserwowaną współcześnie tendencją do podmiotowego traktowania górnośląskości jako przestrzeni etnicznej/narodowej tożsamości, w ramach której polskość funkcjonuje jako jeden z elementów górnośląskości, świadczący o jej wielokulturowości. Dlatego warto podjąć próbę ukazania zmiany funkcjonowania wytworu kulturowego – postaci Stanisława Moniuszki i jego twórczości w ramach górnośląskiej przestrzeni kulturowej w latach 1910 - 2010. Można przypuszczać, że właściwy dla okresu Dwudziestolecia międzywojennego sposób kreślenia na łamach propolskiej śląskiej pracy sylwetki kompozytora będzie ukazywał go jako symbol polskości Górnego Śląska. Z kolei na łamach oficjalnych doniesień prasowych publikowanych w okresie Polskiej Republiki Ludowej osoba kompozytora będzie łączona z mitem piętnowania przez niego antagonizmu społecznego i ukazywana jako prekursor polskiego socjalizmu. Natomiast w ramach współczesnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej Stanisław Moniuszko będzie funkcjonował jako wytwór kulturowy świadczący o wielokulturowości tej przestrzeni.

Materiał prasowy, na który składają się drukowane w górnośląskich tytułach prasowych recenzje z wystawień oper moniuszkowskich, to przedmiot jakościowej analizie treści. Doniesienia o związanej z postacią kompozytora działalności śląskiego amatorskiego ruchu

³⁷⁹ Mały Rocznik Statystyczny 1939, Główny Urząd Statystyczny Rzeczypospolitej Polskiej, Warszawa 1939, s. 24-25.

³⁸⁰ http://www.stat.gov.pl/cps/rde/xbcr/gus/raport_z_wynikow_nsp_ludnosci_i_mieszkancow_2002.pdf, (01.08.2012.) s. 39 - 40.

³⁸¹ Wyniki Narodowego Spisu Powszechnego Ludności i Mieszkań 2011, Podstawowe informacje o sytuacji demograficzno-społecznej ludności Polski oraz zasobach mieszkaniowych, http://www.stat.gov.pl/cps/rde/xbcr/gus/lu_nps2011_wyniki_nsp2011_22032012.pdf, (01.08.2012.) s. 39 – 40.

śpiewaczego, to przedmiot jakościowej i ilościowej analizie treści za pomocą programu QDA Miner. Analizowałam zapowiedzi przedstawień scenicznych dzieł moniuszkowskich i recenzje z tych wydarzeń zorganizowanych przez scenę operową działającą przy Teatrze Polskim w Katowicach w latach 1922 – 1931 oraz przez Operę Śląską w Bytomiu w latach 1945 – 2010. Ponadto materiały do empirycznej analizy dostarczył mi „Śpiewak Śląski”/”Śpiewak” z lat 1920 – 1939, 1946 – 1948, 1985 – 2010. Tytuł ten jest organem zjednoczenia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych/współczesnego Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr. Ponieważ w latach 1948 – 1985 nie wydawano pisma „Śpiewak Śląski” za jednostkę analizy ukazującą sposób obecności postaci Stanisława Moniuszki i jego twórczości w górnośląskiej przestrzeni kulturowej uznałam pismo „Życie Śpiewacze”/”Życie Muzyczne” – organ zjednoczenia Polskiego Związku Chórów i Orkiestr, którego fragmenty sprawozdawały również działalność śląskich chórów. Ponadto przeanalizowałam materiały okolicznościowe dotyczące działalności śląskich amatorskich chórów i dwóch wybranych scen operowych. W pracy przyjęto jakościową perspektywę rozumienia i opisu procesu budowania tożsamości narodowej poprzez muzykę.

Górnośląska recepcję moniuszkowską z lat 1910 – 2010 analizowano pod kątem następujących problemów badawczych:

Górnośląska recepcję moniuszkowską z lat 1910 – 2010 analizowano pod kątem następujących problemów badawczych:

- **Postać Stanisława Moniuszki jako symbol kulturowy polskości w ramach kultury muzycznej rozwijanej na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska w Dwudziestoleciu międzywojennym,**

- **Mitologizacja postaci Stanisława Moniuszki przez działaczy śląskiego amatorskiego ruchu muzycznego w Dwudziestoleciu międzywojennym na patrona pieśni polskiej na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska przykładem budowania polskiej tożsamości narodowej poprzez muzykę,**

- **Działania zogniskowane wokół organizacji Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich jako czynności artystyczne w funkcji czynności społecznych zmierzających do budowania polskiej tożsamości kulturowej wśród Górnośląskiej ludności,**

- **Mitologizacja postaci Stanisława Moniuszki przez działaczy śląskiego profesjonalnego ruchu operowego w Dwudziestoleciu międzywojennym na symbol polskości Górnego Śląska przykładem działania mającego na celu budowania polskiej tożsamości narodowej poprzez muzykę,**

- **Recepcja socrealistycznej interpretacji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska po II wojnie światowej.**
- **Kultywowanie na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska twórczości Stanisława Moniuszki jako alternatywa wobec realizacji socjalistycznych treści,**
- **Dbłość o spuściznę muzyczną Stanisława Moniuszki przez związaną z ruchem muzycznym ludność zamieszkałą na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska po roku 1989 jako czynność artystyczna w funkcji czynności społecznej chroniącej obecność polskiej kultury w tym regionie,**
- **Dbłość o spuściznę muzyczną Stanisława Moniuszki przez związaną z ruchem muzycznym ludność zamieszkałą na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska po roku 1989 jako czynność artystyczna w funkcji czynności społecznej świadczącej o wielokulturowości tego regionu.**

Aby zrealizować postawione problemy badawcze w oparciu o analizę działalności Związku Śląskich Kół Śpiewaczych opisaną w tytule prasowym tej organizacji skonstruowałam kategorie analizy wraz z przypisanymi do nich kodami charakterystycznymi dla sytuacji społeczno- polityczno - kulturowej badanego okresu historycznego.

Kategorie analizy z przypisanymi kodami dla „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka” z lat 1920 – 1948:

Stanisław Moniuszko a relacja etniczna

- Stanisław Moniuszko a polskość
- Stanisław Moniuszko a relacja etniczna śląskość = polskość,
- Stanisław Moniuszko a relacja etniczna śląskość - polskość,
- Stanisław Moniuszko a relacja etniczna śląskość - czeskość,
- Stanisław Moniuszko a relacje etniczna śląskość – słowiańskość,
- Stanisław Moniuszko a relacja etniczna śląskość – europejskość,
- Stanisław Moniuszko a antagonizm polsko-niemiecki,

Stanisław Moniuszko a rola społeczna

- Stanisław Moniuszko jako kompozytor polski,
- Stanisław Moniuszko jako narodowy twórca w muzyce,
- Stanisław Moniuszko jako społecznik,
- Stanisław Moniuszko jako wychowawca,

Stanisław Moniuszko jako kompozytor polski

- Stanisław Moniuszko jako twórca oper,
- Stanisław Moniuszko jako twórca pieśni,

- Stanisław Moniuszko jako twórca kantat,
- Stanisław Moniuszko jako twórca muzyki instrumentalnej,

Stanisław Moniuszko jako symbol

- Stanisław Moniuszko jako symbol polskości
- Stanisław Moniuszko jako symbol polskości Górnego Śląska,
- Stanisław Moniuszko jako symbol wielokulturowości Górnego Śląska.

Kategorie analizy wraz z kodami dla „Życia Śpiewaczego”/”Życia Muzycznego” z lat 1948 – 1984:

Stanisław Moniuszko a relacja etniczna

- Stanisław Moniuszko a polskość
- Stanisław Moniuszko a śląskość = polskość,
- Stanisław Moniuszko a śląskość - polskość,
- Stanisław Moniuszko a śląskość - czeskość,
- Stanisław Moniuszko a śląskość – słowiańskość,
- Stanisław Moniuszko a śląskość – europejskość,
- Stanisław Moniuszko a antagonizm polsko-niemiecki,
- Stanisław Moniuszko a socjalistyczna polskość,
- Stanisław Moniuszko a śląskość podporządkowana socjalistycznej polskości,

Stanisław Moniuszko a rola społeczna

- Stanisław Moniuszko jako kompozytor polski,
- Stanisław Moniuszko jako narodowy twórca w muzyce,
- Stanisław Moniuszko jako społecznik,
- Stanisław Moniuszko jako wychowawca,
- Stanisław Moniuszko jako prekursor polskiego socjalizmu,

Stanisław Moniuszko jako kompozytor

- Stanisław Moniuszko jako twórca oper,
- Stanisław Moniuszko jako twórca pieśni,
- Stanisław Moniuszko jako twórca kantat,
- Stanisław Moniuszko jako twórca muzyki instrumentalnej

Stanisław Moniuszko jako symbol

- Stanisław Moniuszko jako symbol polskości
- Stanisław Moniuszko jako symbol polskości Górnego Śląska,
- Stanisław Moniuszko jako symbol polskiego socjalizmu

Kategorie analizy wraz z kodami dla „Śpiewaka Śląskiego” z lat 1985 – 2010:

Stanisław Moniuszko a relacja etniczna

- Stanisław Moniuszko a polskość,
- Stanisław Moniuszko a śląskość = polskość,
- Stanisław Moniuszko a śląskość - polskość,
- Stanisław Moniuszko a śląskość - czeskość,
- Stanisław Moniuszko a śląskość – słowiańskość,

- Stanisław Moniuszko a śląskość – europejskość,
- Stanisław Moniuszko a antagonizm polsko-niemiecki
- Stanisław Moniuszko a socjalistyczna polskość
- Stanisław Moniuszko a śląskość podporządkowana socjalistycznej polskości,

Stanisław Moniuszko a rola społeczna

- Stanisław Moniuszko jako kompozytor polski,
- Stanisław Moniuszko jako narodowy twórca w muzyce,
- Stanisław Moniuszko jako społecznik,
- Stanisław Moniuszko jako wychowawca,
- Stanisław Moniuszko jako prekursor polskiego socjalizmu,
- Stanisław Moniuszko jako druh śląskiej drużyny śpiewaczej/instrumentalnej,

Stanisław Moniuszko jako kompozytor polski

- Stanisław Moniuszko jako twórca oper,
- Stanisław Moniuszko jako twórca pieśni,
- Stanisław Moniuszko jako twórca kantat,
- Stanisław Moniuszko jako twórca muzyki instrumentalnej,

Stanisław Moniuszko jako symbol

- Stanisław Moniuszko jako symbol polskości
- Stanisław Moniuszko jako symbol polskości Górnego Śląska,
- Stanisław Moniuszko jako symbol wielokulturowości Górnego Śląska.

Wyniki analiz będą omawiane w ramach poszczególnych okresów historycznych.

**Stanisław
Moniuszko
jako wytwór
kulturowy
w ramach polskiej
i górnośląskiej
intersubiektywnej
przestrzeni
kulturowej**

Rozdział VI: Budowanie narodowej tożsamości poprzez muzykę artystyczną i użytkową – analiza wybranych przykładów

Działalność muzyczna odegrała znaczącą rolę w XIX-wiecznym procesie kształtowania się społeczeństw narodowych na terenie Europy. Z tym bardzo ogólnym stwierdzeniem zgadzają się zarówno przedstawiciele zainteresowanej tym rodzajem muzyki publiczności, jak i muzykologiczni eksperci. Można odnaleźć liczne prace, w których autorzy wskazują na związaną z procesami samookreślenia narodowego pracę kompozytorską i połączoną z nią działalność muzyczną mającą miejsce w różnych częściach kontynentu europejskiego. Rozpatrywanie muzyki poważnej i użytkowej jako czynnika sprzyjającego budowaniu, kształtowaniu tożsamości zbiorowej danej grupy etnicznej bądź wspólnoty narodowej jest możliwe przy założeniu, że naród to nie tylko wspólnota jednostek, ale również wspólnota pewnego rodzaju powszechnie znanych, intersubiektywnie dostępnych treści o charakterze symbolicznym, które są typowe dla danego kraju. Przykładem takich treści, z którymi obcowanie symbolicznie odnosi jednostki do ich narodowości, przez co może skłaniać je do refleksji na temat własnej tożsamości zbiorowej są zarówno funkcjonujący w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej właściwej dla danej grupy społecznej narodowi twórcy w muzyce jak i utwory muzyczne, artystyczne i użytkowe, pełniące rolę narodowych symboli w obrębie tej grupy społecznej.

Upowszechnienie haseł Wielkiej Rewolucji Francuskiej i Wiosny Ludów przyczyniło się z jednej strony do ukształtowania idei narodu dążącego do państwowej samodzielności, z drugiej wyzwoliło nacjonalistyczne antagonizmy pomiędzy sąsiadującymi państwami. Pośrednio w taki konflikt zaangażowana była również muzyka poważna, poprzez kojarzenie jej przez kreujących recepcją krytyków muzycznych i publiczność z wybitnymi kompozytorami, których utworom przypisywano umiejętność wyrażania „ducha narodowego”. W intersubiektywnej przestrzeni kulturowej kompozytor taki funkcjonował jako narodowy twórca w muzyce, a tworzone przez niego utwory mitologizowano na narodowy symbol. Przykładowo w XIX wieku przedstawiciele niemieckiego i francuskiego środowiska muzycznego traktowali twórczość wybranych kompozytorów jako przejaw „geniuszu germańskiego” bądź „romańskiego”. Carl Dahlhaus³⁸² podaje, że za sprawą działalności Ryszarda Wagnera formuła „Bach – Beethoven” zyskała nacjonalistyczne znaczenie, co spowodowało powstanie „mitu muzyki niemieckiej”. Wybrani krytycy i komentatorzy kultury niemieckiej konstruowali zestawienia różnych kompozytorów, którzy według nich zostali powołani do reprezentowania narodowego ducha swoich czasów. Według Fryderyka Nietzschego niemieckość wyrażała się

³⁸² C. Dahlhaus, *O trzech kulturach muzycznych* [w:] Carl Dahlhaus *Idea muzyki absolutnej*, Kraków, PWM, 1988, s.128-129.

poprzez utwory Bacha, Beethovena i Wagnera. Z kolei Augusta Halm łączył narodowość swojego państwa z dziełami Bacha, Beethovena i Brucknera. Ponadto jak podaje Danuta Gwizdalanka³⁸³ w II połowie XIX wieku niemieccy twórcy, tacy jak Richard Wagner i Johannes Brahms, aktywnie włączali się w demonstrowanie nacjonalistycznych, antyfrancuskich postaw. Z kolei cechy muzycznego „geniuszu romańskiego” formułowano poprzez przeciwstawienie ich „geniuszowi germańskiemu”. Pierwszemu stylowi muzycznemu przypisywano jasność i elegancję, drugiemu ociężałość i szokującą ekspresję brzmienia. Podkreślano, że o tożsamości muzyki francuskiej decyduje formuła: Rameau – Berlioz – Gounod. W kształtowaniu narodowej tożsamości muzyki i wzmacnianiu odrębności etnicznej przedstawicieli danej grupy narodowej poprzez obcowanie z wybranymi utworami ważną rolę odegrali krytycy muzyczni, muzykolodzy i kompozytorzy wypowiadający na temat rozumienia przez nich pojęcia „muzyka narodowa” i „narodowy twórca w muzyce”. Ukształtowany w XIX wieku nacjonalizm miał na celu doprowadzenie do hegemonii kultury dominującej w ramach danego narodu poprzez jednoczenie się przeciw kulturze „obcego”. Nacjonalizm o charakterze imperialnym był właściwy na przykład dla państwa niemieckiego. Natomiast dla narodu polskiego charakterystyczny był taki ruch nacjonalistyczny, którego realizacja mogłaby przyczynić się do zjednoczenia ziem polskich i odzyskania suwerenności przez Rzeczpospolitą Obojga Narodów. W ramach realizowanego w danym państwie systemu oświaty, oficjalnie jak w państwie niemieckim bądź nieoficjalnie jak w Rzeczpospolitej Obojga Narodów, tworzono wizerunek własnej narodowej kultury, różnej od kultury „obcego” narodu bądź narodowego państwa. W takiej sytuacji kluczowym było określenie cech determinujących to, co konstytutywne dla danej tożsamości narodowej jak i to, co jest jej „obce”. Służyły temu procesy mitologizacji danych utworów na narodowy symbol a ich kompozytorów na narodowych twórców w muzyce. Procesowi mitologizacji mogła zostać poddana zarówno twórczość, która w zamierzeniu kompozytora była tworzona jako narodowa, jego postać, w sytuacji, gdy jawnie opowiadał się on za działalnością narodową danej grupy społecznej, jak i utwór, który w swojej pierwotnej wersji nie miał pełnić patriotycznej funkcji oraz kompozytor, który jawnie nie deklarował poparcia dla dążącego do wyzwolenia danego narodu ruchu politycznego.

Na pytanie o dzieła muzyki artystycznej, które wspierały dążenia narodowościowe poszczególnych grup społecznych, zwyczajowo podaje się jako odpowiedź przykłady dwóch oper: *Nabucco* Gioseppe Verdiego i *Niemą z Partici* Daniela Aubera. G. Verdi jako patriota włoski włączył się w odnowicielski ruch *risorgimento*, który dążył do odrodzenia Włoch i ich politycznego i kulturalnego zjednoczenia. Jego opery rozbudzały w rodakach uczucia patriotyczne. Chór niewolników *Va penssiero* z dzieła *Nabucco* funkcjonował za życia kompozytora jako symbol dążenia do samostanowienia i narodowej jedności Włoch, co było

³⁸³ D. Gwizdalanka, *Muzyka i polityka*, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1999.

zgodne z poglądami i zamierzeniami autora. Ponadto po premierze opery *Bal maskowy* w 1859 rok samo nazwisko kompozytora zaczęło funkcjonować jako symbol hasła: *Vive Victor-Emmanuel Roi D'Italie*. Z kolei opera Daniela Aubera „Niema z Partici” z 1828 roku wystawiona w Belgii w 1830 roku zadziałała jak katalizator nastrojów społecznych i w społecznej pamięci funkcjonuje jako impuls do wybuchu belgijskiej rewolucji, której celem było odłączenie Belgii od Holandii.

Budowanie tożsamości narodowej poprzez muzykę to długotrwały proces, którego znaczna część rozgrywa się w intersubiektywnej przestrzeni życia społecznego. Wskaźnikiem zachodzenia tego procesu są sytuacje, w których wykonywaniu i recepcji wybranych utworów muzycznych bądź recepcji postaci tych kompozytorów, którzy świadomie pełnią rolę zaangażowanych w życie swej wspólnoty narodowej działaczy lub, którym kreatorzy recepcji przypisują pełnienie takiej funkcji, towarzyszy proces mitologizacji danych wytworów artystycznych na symbole narodowe a postaci danych kompozytorów na narodowych twórców w muzyce. Przedmiotem mitologizacji mogą być zarówno przykłady artystycznej działalności muzycznej jak i przejawy twórczości użytkowej, kompozytorzy cieszący się uznaniem społecznym ze względu na ich bogaty dorobek artystyczny jak i twórcy niewyprzedzający swojej epoki, ale swoją działalnością wpisujący się w wypełnianie aktualnych potrzeb narodowej wspólnoty jej odbiorców. Z socjologicznego punktu widzenia istotne jest to, aby w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej danej grupy narodowej wytwory działalności artystycznej i obrazy postaci kompozytorów funkcjonowały jako wartości kulturowe³⁸⁴, bądź wytwory kulturowe, które odnoszą obcujące z nimi jednostki do aktualnie ważnych w danym okresie historycznym dla ich wspólnoty narodowej wartości³⁸⁵. Warto przyjrzeć mechanizmom/przebiegowi procesu budowania tożsamości narodowej poprzez muzykę na przykładzie recepcji działalności wybranych kompozytorów polskich i użytkowych bądź artystycznych utworów muzycznych, których rodowód i funkcjonowanie w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej ich odbiorców naznaczone było pozaborową sytuacją Rzeczypospolitej Obojga Narodów.

³⁸⁴ Muzykę jako wartość kulturową definiuję tak, jak T. Misiak, *Muzyka a semiotyczne kryterium kultury*, „Muzyka” 1986, T. Misiak, *Muzyka jako wspólnota: kulturowe wzory odbioru muzyki w europejskiej kulturze muzycznej XX wieku*, Akademia Muzyczna im. F. Chopina. Instytut Pedagogiki Muzycznej, Warszawa 1990.

³⁸⁵ Muzykę jako wytwór kulturowy definiuję tak, jak L. Dyczewski, *Kultura polska w procesie przemian*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1993.

VI.I: Przykłady pozaborowej artystycznej muzyki polskiej i publicystyki muzycznej jako przejawy zaangażowania w proces budowania tożsamości narodowej poprzez muzykę

W 1795 miał miejsce III rozbiór ziem Polskiej Rzeczypospolitej Szlacheckiej Obojga Narodów pomiędzy Austrię, Rosję i Prusę. Polska i Litwa utraciły niepodległość na 123 lata. W trakcie tego okresu polska sztuka pełniła oprócz estetycznych funkcji również pozaestetyczne zadania, których celem było przechowanie idei niepodległego państwa polskiego. Również XIX – wieczna działalność muzyczna, znacząco przyczyniły się do zachowania idei niepodległego i suwerennego państwa polskiego.

Z polskiej twórczości operowej miano dzieła scenicznego, którego wykonanie, a więc czynność artystyczna spełniło również funkcje czynności społecznej – było symbolicznym impulsem do wybuchu narodowowyzwoleńczego powstania – była opera *Krakowiacy i Górale* Wojciecha Bogusławskiego z muzyką Tadeusza Saloniego. Od strony muzycznej utwór utrzymany jest w stylu klasycznym. Jego specyfikę wyznaczają częste rytmy polskich tańców narodowych oraz ludowych takich jak polonez, krakowiak, mazur, marsz i zapożyczona od Czechów polka. Jako podaje Mieczysława Demską – Trębacz takie tańce jak polonez, krakowiak i mazur w czasie zaborów funkcjonowały jako wykładnik rodzimości, były uznanym powszechnie środkiem manifestowania polskiej tożsamości narodowej³⁸⁶.

Po dwóch rozbiorach ziem Rzeczypospolitej obojga Narodów, przed ich ostatecznym trzecim podziałem, 1 marca 1794 opera ta została wystawiona w Warszawskim Teatrze. Przedstawienie powtórzone w dwóch następnych dniach. Wśród publiczności znaleźli się oficerowie polscy, rosyjscy, polska magnateria, szlachta i bogate mieszczaństwo. W librecie dzieła pojawiają się moralitety o symbolicznym niepodległościowym charakterze. Przykładowo w jednej z partii mówionych Wawrzyniec wypowiada poniższy apel:

*"Żyćcie swobodnie, – mnożcie się płodnie,
Obyście wase widzieli prawnuki,
Obyście od dzisiejszej psewrotnej nauki
Dalecy – poćciwe mogli wydać plemię.
Uprawiajcie w pocie coła wasą ziemię,
Ona jest matką wasą, ona was wyżywi;
Nie bądźcie z nikim fałszywi,*

³⁸⁶ M. Demska-Trębacz, *Pokolenie Karola Lipińskiego: prekursorzy idei polskości* [w:] Mieczysława Demska-Trębacz, „*Po ziemi swojej chodzę, po Polsce...*” *W poszukiwaniu narodowej tożsamości muzyki, Polihymnia*, Lublin 2003, s. 17 – 18.

*Kochajcie zawse bliźniego,
Nie odpychajcie od dzwi ubogiego.
Podzielcie się chudobą s potsebnym sąsiadem,
I zycie dobrych ludzi psykładem,
A Bóg widząc Was godnych udzieli Wam dni swobodnych"*

Swoboda, była rozszyfrowywana przez publiczność tego spektaklu jako zamiennik zakazanego wtedy słowa niepodległość. Dodatkowo w partii chórowej często powtarzają się słowa „wolność” i „całość”, co pozwoliło na zmitologizowanie tego dzieła scenicznego na symboliczny bodziec do wybuchu Powstania Kościuszkowskiego, ogłoszonego na krakowskim rynku 24 marca 1794 roku. Niestety partytura tego dzieła zaginęła, została odnaleziona dopiero w 1929 roku przez Leona Schillera. Mimo to za sprawą przekazywanego wspomnienia jej treści i czasu premiery, a więc treści powiązanej z kontekstem sytuacyjnym jej wystawienia, funkcjonowała ona w polskim dyskursie jako dzieło, którego recepcja była narodowowyzwoleńczym bodźcem. W 1812 roku niemieckojęzyczną pracę na ten temat opublikowała Jozef Elsner, posługujący się biegle zarówno niemieckim jak i polskim językiem Ślązak, nauczyciel Fryderyka Chopina namawiający go do stworzenia polskiej opery narodowej³⁸⁷. Łączenie tego utworu z Powstaniem Kościuszkowskim powodowało, że tytułowych Krakowiaków utożsamiano z własnym narodem polskim, a górali z przybyszami, czyli z rosyjską armią. Wskaźnikiem utrzymującej się w XIX wieku wśród polskich kompozytorów i publiczności wiary w symbolizowanie polskości przez *Krakowiaków i Górali* było dopisywanie kolejnych części tej opery. Przykładowo Karol Kurpiński napisał *Zabobon czyli Nowe Krakowiaki i Górale* a Feder Krześciński - *Rocznica, czyli Krakowiacy i Górale*. Tego typu informacje są bardzo często drukowane w Przewodnikach Operowych i w opartych na nich programach oper publikowanych z okazji ich wystawień. Powyższe opinie często są przedstawiane jako oczywiste. Nie dostarczają one jednak odpowiedzi na pytanie w jaki sposób za sprawą muzyki może krystalizować się w słuchającej jej publiczności narodowa samoświadomość, co środowisko fachowych muzykologów często wysuwa jako dowód na nieprawomocność tego typu narracji interpretacyjnych. Prawdą jest, że powielane w różnych wydaniach przewodników koncertowych i programach operowych narodowe interpretacje poszczególnych dzieł scenicznych funkcjonują w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej danej wspólnoty narodowej na zasadach treści stereotypowych a nie prawd naukowych. Jednak w żadnej mierze nie umniejsza to tego typu informacji jako danych, które można poddać socjologicznej analizie. Zwłaszcza, że ich intencjonalny charakter nie świadczy o ich nienaukowości, tylko jest wskaźnikiem pozaestetycznej funkcji, którą w danym momencie historycznym konkretne dzieła pełniły obok funkcji estetycznej. Ponadto sam fakt

³⁸⁷ J. Elsner, *Die oper der Polen*, [in:] *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, nr. 20, Sp. 325-326 V gl.

funkcjonowania w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej takiego typu interpretacji dzieł muzycznych, która naddaje im patriotyczne, narodowościowe sensy, wskazuje, że nie tylko w samej partyturze, czy w subiektywnych zamierzeniach kompozytora należy szukać procesu unaradawiania dzieł muzycznych i postaci ich twórcy, ale w dokumentach, które ukazują utwór muzycznych i jego kompozytora w kontekście sytuacyjnych ujawniającym cechy procesu ich mitologizacji na symbol polskości. Należą do nich zapiski osobiste kompozytorów i publiczności, recenzje krytyków muzycznych o charakterze intencjonalnym oraz wspomnienia osób, które danych wydarzeń były świadkami. Są to dane empirycznej, które mają charakter dokumentów osobistych i jako takie mogą służyć za materiał socjologicznej analizy.

Według Mieczysławy Demskiej –Trębacz³⁸⁸ wykonywanie w pozaborowej Polsce ludowych tańców polskich i śpiewów powszechnie znanych polskich pieśni świeckich i religijnych symbolicznie odnosiło wykonawców i odbiorców do polskości. Realizowanie tych czynności artystycznych było sposobem na manifestowanie odrębności narodowej, dlatego czynność ta oprócz funkcji estetycznej pełniła również funkcję społeczną. Polonez i mazur stały się w XIX wieku własnością ogólnonarodową za sprawą takich kompozytorów i wirtuozów jak Fryderyk Chopin, Maria Szymanowska, Karol Lipiński i Henryk Wieniawski. Również w kulminacyjnych momentach oper Stanisława Moniuszki często występują polonezy bądź mazury, czym świadczą o rodziomości ich muzyki. Prezentowanie tych tańców publiczności miało moc budzenia bądź podtrzymywania polskiej tożsamości narodowej.

Ponadto utwór muzyczny mógł osiągnąć cechy narodowe poprzez sam fakt wykorzystania języka polskiego bądź ukazania wątków rodzimej literatury. Również cytaty powszechnie śpiewanych wówczas pieśni religijnych bądź świeckich lub zawarte w materiale dźwiękowym symboliczne aluzje do nich powodowały, że dzieło muzyczne ujawniało znamiona polskości. Innym sposobem na wyrażanie dźwiękami muzycznej polskości było nawiązywanie bezpośrednie bądź symboliczne do ważnych dla narodu wydarzeń i postaci. Według Mieczysławy Demskiej-Trębacz *„istota muzycznej polskości tkwi nie tylko w strukturze dźwiękowej, ale także w czymś głębszym, nie do końca określonym, być może ukrytym w warstwie wyrazowej, a powodującym, że odbiorca jednoznacznie ją przyjmuje, baz zastanowienia się czy zawiera ona rytm polonezowy, mazurkowy, czy skalę słowiańską [...] aby utwór muzyczny stał się dla odbiorcy narodowym, musi stanowić dla niego wartość artystyczną. Formalne jedynie zakorzenienie twórcy w narodowym podłożu nie gwarantuje jego dziełu ani trwałości, ani też nośności, bo artystyczny gest i społeczny czyn nie zawsze są ze sobą*

³⁸⁸ M. Demska-Trębacz Mieczysława, *Pokolenie Karola Lipińskiego: prekursorzy polskości* [w:] Mieczysława Demska-Trębacz, *„Po ziemi swojej chodzę, po Polsce... w poszukiwaniu narodowej tożsamości muzyki. Studia i szkice o muzyce polskiej XIX i XX wieku*, Polihymnia, Lublin 2003, s. 17.

*harmonijnie zgrane*³⁸⁹. Biorąc pod uwagę wyznaczony przez sytuację zaborów kontekst istnienia polskiej grupy narodowej można zgodzić się z powyższą tezą. Sądzę jednak, że stwierdzenie to należy uszczegółowić. Nie każda recepcja polskich tańców i pieśni pobudzała w ich wykonawcach i odbiorcach proces budowania narodowej tożsamości. Aby taka sytuacja mogła zaistnieć owe utwory i tańce musiały najpierw funkcjonować w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej polskiej grupy narodowej jako symbole polskości. Aby ten stan zaistniał konieczny był proces mitologizacji na łamach ogólnodostępnej prasy konkretnych tańców, utworów muzycznych, instrumentalnych bądź wokalnych, czy samych kompozytorów na symbol polskości.

W XIX wieku rozpowszechniono przekonanie, że istotnym korelatem narodowości jest język ojczysty. Termin narodowy twórca funkcjonował w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej jako przymiotnik określający działalność wieszczów poetyckich i ludzi pióra. Jednakże biografie artystyczne kompozytorów i muzyków również naznaczone były czasami, w których przyszło im żyć, czyli zaborami ziem Rzeczypospolitej Obojga Narodów i zrywami narodowowyzwoleńczymi przedstawicieli polskiej grupy narodowej. Mieczysława Demską – Trębacz³⁹⁰ zwraca uwagę, że wynikiem działalności pokolenia Karola Kurpińskiego (1785 - 1857) i Karola Lipińskiego (1790 - 1861) jest program sztuki narodowej obfitujący w próby odpowiedzi na pytania o to czym jest narodowa tożsamość i co oznacza polskość w praktyce artystycznej. Muzyka przełomu XVIII i XIX oraz początków XIX stulecia wzięła udział w procesie budowania artystycznego modelu polskości. Kompozytorzy za sprawą swojej pracy twórczej wyrażonej w świecie dźwięku i poprzez refleksyjne słowo a recenzenci i krytycy za sprawą drukowanych na łamach prasy artykułów i odezów kreujących recepcję dzieł, z którymi mogła zapoznawać się publiczność byli zaangażowani w poszukiwanie czynników wspomagających fundament istnienia narodu.

Program polskiej sztuki narodowej opracowywano w różnych środowiskach. Czołową rolę w procesie tym odegrała działalność towarzystw społecznych i artystycznych Warszawy, Wilna i Lwowa oraz działalność kompozytorska osób, które w polskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej funkcjonowały jako narodowi twórcy w muzyce. Przykładowo w pierwszej dekadzie XIX wieku na podtrzymywanie polskiej tożsamości narodowej poprzez stymulowanie polskiego życia kulturalnego miało wpływ Towarzystwo Królewskie Warszawskie Przyjaciół Nauk (TKWPN). Do celów realizowanych przez to towarzystwo

³⁸⁹ M. Demską-Trębacz, *Pokolenie Karola Lipińskiego: prekursorzy polskości* [w:] Mieczysława Demską-Trębacz, *„Po ziemi swojej chodzę, po Polsce... w poszukiwaniu narodowej tożsamości muzyki. Studia i szkice o muzyce polskiej XIX i XX wieku*, Polihymnia, Lublin 2003, s. 26.

³⁹⁰ M. Demską-Trębacz, *Pokolenie Karola Lipińskiego: prekursorzy polskości* [w:] Mieczysława Demską-Trębacz *„Po ziemi swojej chodzę, po Polsce... w poszukiwaniu narodowej tożsamości muzyki. Studia i szkice o muzyce polskiej XIX i XX wieku*, Polihymnia, Lublin 2003, s. 11 – 12.

należały utrwalanie i popularyzacja polskiego dziedzictwa narodowego. W ramach tej organizacji Stanisław Staszic apelował o ratowanie i doskonalenie mowy ojczystej a Jan Paweł Woronicz przygotował rozprawę o śpiewach narodowych. W środowisku tym zakiełkowała idea stworzenia „pieśnioksięgu narodowego”, którym w ostateczności okazały się Śpiewy historyczne pisane przez różnych kompozytorów polskich do słów poezji Jana Ursyna Niemcewicza. Co ciekawe do prac mających na celu włączenie muzyki w proces budowania polskiej tożsamości narodowej włączył się również Józef Elsner (we współczesnej literaturze przedmiotu określany Ślązakiem, w ówczesne - Niemcem). W dedykacji dołączonej do opracowanego przez siebie Wyboru pięknych dzieł muzycznych i pieśni polskich kompozytor ten nazwał działaczy TKWPN rozkrzewicielami światła w narodzie i zakładaczami węgielnego kamienia trwałości języka polskiego. Jest to przykład mitologizacji osób związanych z tą organizacją na działaczy narodowych. Do tego towarzystwa należeli zarówno Józef Elsner jak i Karol Kurpiński. Pierwszy z nich jest autorem rozprawy O metryczności i rytmiczności języka polskiego, w której analizował typowe dla tego języka zjawiska rytmiczne i melodyczne. Rozprawa ta zawiera postulat wedle którego wyłącznie w języku polskim występuje „prawo penultimy”, czyli wyłączność rytmów z końcówką żeńską na przedostatniej sylabie jako zgodnych z właściwym dla języka polskiego sposobem akcentowania wyrazów. Takiej postaci rytmicznej kompozytor doszukał się formule poloneza oraz w wielu polskich pieśniach ludowych i kościelnych. Praca ta jest przykładem działania, wedle którego pielęgnowanie języka ojczystego i jego związków ze światem dźwięków może przyczynić się do kształtowania polskiej tożsamości narodowej. Zatem jest to przykład pracy naukowej, która oprócz właściwej dla siebie funkcji jaką jest poszerzanie wiedzy, pełniła również funkcję społeczną polegającą na zaświadczeniu o istnieniu polskiej tożsamości narodowej. Drugi kompozytor publikował rozmaite teksty na temat muzycznej polskości na łamach prowadzonego przez siebie pisma „Tygodnik Muzyczny” (1820), które w 1821 zostało przekształcone w „Tygodnik Muzyczny i Dramatyczny”. K. Kurpiński zaliczył do melodii polskich śpiewy góralskie, krakowskie, wielkopolskie, kujawskie, ruskie i ukraińskie. Specyfikę poszczególnych tańców polskich kompozytor wywodził z charakterystyki ziem, na których są one tańczone. Publikowanie tego typu rozpraw w sytuacji podziału ziem Rzeczypospolitej Obojga Narodów pomiędzy królestwa Prus, Austro-Węgier i Rosję spełniało oprócz informacyjnej również patriotyczną funkcję, gdyż ukazywało zakotwiczoną w języku i folklorze polskość jako wartość, którą należy cenić i o którą należało dbać.

VI.II: Budowanie narodowej tożsamości poprzez wykonywanie i recepcję pieśni patriotycznych

Kontekst sytuacyjny odbioru bądź wykonywania poszczególnych utworów muzycznych może powodować nadawanie utworom muzycznym sensów, których kompozytor pierwotnie nie

zawarł w materiale dźwiękowym. Dzieło muzyczne może stać się ośrodkiem, wokół którego ogniskują się relacje społeczne i interakcje jednostek nadające mu określone znaczenia. Treść tych relacji społecznych i odniesionych do danego dzieła interakcji jednostek ludzkich jest wypadkową wielu czynników, jednak ich centrum stanowią wyznawane i realizowane przez jednostki wartości. Jest to proces trudny do uchwycenia, ale nie niemożliwy, w przypadku wykonywania i recepcji muzyki czysto instrumentalnej. Natomiast w przypadku recepcji semantycznych gatunków dzieł muzycznych, nadawanie dodatkowych sensów związkowi słowno-dźwiękowemu wydaje się być o tyle naturalniejszym procesem, o ile towarzyszy nam przekonanie, że wypowiedziom słownym na ogół towarzyszy również sens pozaakustyczny. Tym bardziej uzasadnione jest analizowanie uwikłania przykładowych pieśni użytkowych w społeczny proces nadawania im patriotycznych i narodowych znaczeń.

Spoleczne uwarunkowanie ewolucji pieśni *Boże, coś Polskę*

Przykładem utworu, który został zmitologizowany na symbol polskości i na tyle zmieniony, aby pełnienie tej nadanej przez odbiorców – wykonawców społecznej czynności było zgodne z jego konstytutywnymi elementami jest pieśń *Boże, coś Polskę*³⁹¹. Dzięki zmianie tekstu i melodii ewoluowała ona na utwór, który śpiewany w sytuacji zagrożenia dla narodu polskiego, integrował Polaków i dodawał im otuchy.

Pieśń zaczynająca się od słów *Boże, coś Polskę* powstała z okazji obchodów rocznicy utworzenia Królestwa Kongresowego, na zamówienie Wielkiego Księcia Konstantego. Adresowana była do Cara Aleksandra I, który został królem Królestwa Polskiego w myśl ustaleń Kongresu Wiedeńskiego. Miał to być hymn Królestwa Polskiego, w którym motyw patriotyczny łączy się z modlitwą za władcę. Kompozytorem pierwszej wersji tej pieśni był Jan Nepomucen Kaszewski. Autorem wiernopoddanego wobec Cara tekstu był Alojzy Feliński. Opublikowany w „Gazecie Warszawskiej” nr 58 z 20 lipca 1816 roku tekst był zatytułowany: *Hymn na ogłoszenie Królestwa Polskiego, z woli Naczelnego Wodza wojsku polskiemu do śpiewu podany*. Refren tej pieśni operował znanymi słowami: „*Przed Twe oblicze zanosim błaganie, Naszego Króla zachowaj nam Panie*”.

Tekst pierwszej wersji tej pieśni obrazował poglądy tej części społeczeństwa polskiego, która wierzyła w możliwość utrzymania autonomii Królestwa Polskiego a nawet liczyła na ponowne przyłączenie do ziem Rzeczypospolitej Litwy, Podola i Wołynia. Według Dionizy Wawrzykowskiej - Wierciochowej biorąc pod uwagę historyczny kontekst powstania pieśni,

³⁹¹ Fragment ten jest poszerzoną wersją artykułu: M. Drzazga, *Muzyka oczami socjologa – społeczne uwarunkowanie ewolucji pieśni „Boże, coś Polskę”* [w:] *Musica Inter artes. Muzyka- sztuki plastyczne – teatr – literatura – filozofia*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2013, s. 131 – 138.

niewłaściwe jest mówienie o jej „wiernopoddańczym”, czy „carofilskim” charakterze. „*Hymn ten narodził się w szczerze patriotycznej atmosferze owych czasów, kiedy to wielbiono konstytucyjnego przecież „króla polskiego”, z zastrzeżeniem, że był on jednocześnie cesarzem rosyjskiego imperium [...] Czar słów „król polski” robił swoje*”³⁹². Autorka na poparcie swojej tezy podaje możliwe do przyjęcia przypuszczenie, że ogół społeczeństwa polskiego zamieszkałego na ziemiach, z których utworzono Królestwo Polskie nie był świadomy wyrachowanej polityki Aleksandra Wielkiego, który w rozmowie z posłem austriackim wyjął: „*W celu uspokojenia Polaków należy schlebiać ich narodowej miłości własnej [...] uczynię z nich Rosjan, gdy tymczasem im zdawać się będzie, że są Polakami*”³⁹³. Ja jednak koncentruje się na społecznie przypisywanym znaczeniu tej pieśni, a nie na ustaleniach faktograficznych historyków. Rok 1816 jest na tyle nieodległy od czasu trzech rozbiorów ziem Rzeczypospolitej Obojga Narodów, że można przypuszczać, iż pokolenie służących wtedy w wojsku Królestwa Polskiego Polaków, miało w pamięci czasy rozbiorów, których za każdym razem uczestniczyła carska Rosja. Zatem uprawomocniona jest charakterystyczna dla intersubiektywnej przestrzeni kulturowej polskiej grupy narodowej interpretacja pierwszej wersji tej pieśni jako wiernopoddańczej wobec Cara. Zwłaszcza, że Polacy z Królestwa Polskiego dość szybko przekonali się o łamaniu ustaleń konstytucyjnych przez władze carskie. Przypuszczam, że był to powód nie umieszczenia tej Pieśni przez A. Felińskiego w przygotowanym przez niego w 1818 roku zbiorze jego utworów, ani nie umieszczenia go przez żonę poety w zbiorze wydanym w 1821 roku, choć utwór ten „*szybko się spopularyzował i stał się znany nie tylko wśród ludności Królestwa, ale i w Wolnym Mieście Krakowie*”³⁹⁴.

Jednakże o wiele ciekawszym zajęciem od dociekania pierwotnego znaczenia tej pieśni jest obserwowanie społecznych uwarunkowań jej ewolucji. Zwłaszcza, że funkcjonując w ramach intersubiektywnej przestrzeni kulturowej polskiej grupy narodowej w kontekście podziału ziem polskich pomiędzy trzy mocarstwa: Rosję, Austrię i Prusy, nabrała ona znaczenia symbolu polskości. Nowe znaczenia były społecznie nadawane pieśni zaczynającej się od słów Boże, coś Polskę w miarę jej upowszechniania się i coraz częstszego śpiewania jej w innych kontekstach sytuacyjnych, niż parady wojskowe. Towarzyszyło temu powstawania takich parafraz tekstu pieśni, aby dotyczyła one aktualnych warunków społeczno – politycznych śpiewającej ją zbiorowości. Przykładowo Antoni Gorecki w lutym 1819 roku opublikował w „Pamiętniku Warszawskim” Hymn do Boga o zachowanie wolności, z następującym refrenem: „*Niesiemy modły przed Twe Ołtarze, Zostaw nas Panie przy wolności darze*”. Natomiast

³⁹² D. Wawrzykowska-Wierciochowa, A. Podsiad Antoni, „*Boże, coś Polskę*”: monografia historyczno – literacka i muzyczna, Wydawnictwo Pax, Warszawa 1999, s. 13.

³⁹³ Cyt. za. W. Tokarz, *Okres próby i nadziei* (1816 – 1820) [w:] Stanisław Lam (red.) *Polska, jej dzieje i kultura*, t. 3. Warszawa 1930, s. 98.

³⁹⁴ D. Wawrzykowska-Wierciochowa, A. Podsiad, „*Boże, coś Polskę*”: monografia historyczno – literacka i muzyczna, Wydawnictwo Pax, Warszawa 1999, s. 26.

ówczesne środowisko studentów warszawskich – burszów, organizujące się w tajne związki młodzieżowe, dla swego użytku w latach 1819 – 1821³⁹⁵ skompilowało tekst Felińskiego i Goreckiego, czego wynikiem była kolejna zmiana refrenu: „*Przed Twe ołtarze zanosim błaganie, Ojczyznę, wolność, racz nam wrócić Panie*”. Tekst ten został opublikowany w Śpiewniku burszowskim w 1820 roku z niewielkimi zmianami melodycznymi w stosunku do muzyki skomponowanej przez J. N. Kaszewskiego. W tej formie pieśń ta miała buntowniczy charakter. Była symboliczną zapowiedzią walki o wyzwolenie Polski.

W 1828 roku pieśń zaczynającą się od słów Boże, coś Polskę opublikowano w Poznaniu jako *Modlitwę wojska polskiego* w zbiorze Pieśni i piosneczek narodowych opracowanym przez ks. Orobza. Ta wersja pieśni bazuje co prawda na tekście Felińskiego, ale jej poszczególne zwrotki zostały w ten sposób zmienione, aby utwór ten odzwierciedlał nastroje ludności, której właściwy był inny kontekst niż mieszkańcom Królestwa Polskiego. Fragment: „*Wróc nowej Polsce świetność starożytną, Użyj polu spustoszone łany*” to reminiscencja roku 1812, kiedy przez poznańskie przechodziły wojska napoleońskie powracające spod Moskwy. Natomiast zmieniony refren: „*Przed Twe ołtarze zanosim błaganie, Ojczyznę naszą racz zachować Panie*” to wypośrodkowana wersja pierwowzoru i jego burszowskiej parafrazy. Warto w tym miejscu wspomnieć, że *Modlitwę wojska polskiego* wolno było śpiewać podczas odprawianych w Wielkim Księstwie Poznańskim nabożeństw, gdyż w zaborze pruskim nie było jednostek wojska polskiego, przez co jej wykonywanie nie wzbudzało wówczas niepokoju pruskich urzędników. Wraz z rozpowszechnianiem się tej pieśni wśród Polaków zamieszkujących ziemie włączone do Prus, miał miejsce proces zmiany jej melodii – na wywodzącą się z kościelnego śpiewu *Bądź Pozdrowiona Panienko Maryja*, co wzmocniło jej patriotyczno – religijny charakter i podniosły nastrój. Jak podaje Dioniza Wawrzykowska-Wierciochowa³⁹⁶ melodia autorstwa Jana Nepomucena Kaszewskiego rzadko była śpiewana w Królestwie Polskim, w Wolnym Mieście Krakowie i szybko wyszła z użycia. Popularność zdobyła druga melodia której pierwowzorem była pieśń maryjna *Bądź pozdrowiona Panienko Maryjo*, grana jako hejnał w XIX-wiecznym Krakowie³⁹⁷. Melodia ta doskonale współgra ze zmodyfikowanym tekstem. Najwyższy jej dźwięk i zarazem punkt kulminacyjny, drugi raz powtórzone d2 (dwukreślne), do którego osiągnięcia zmierza całość linii melodycznej, przypada na początek ostatniej strony refrenu, czyli na wyraz „Ojczyzna”. Sprawia to wrażenie, jakby głównym tematem była Ojczyzna, dla której prosimy o wolność (w okresach braku niepodległości) lub o błogosławieństwo (w okresach suwerenności Państwa Polskiego).

³⁹⁵ D. Wawrzykowska - Wierciochowa, *O melodiach „Boże, coś Polskę”* „Muzyka” 1986 nr 3, s. 61.

³⁹⁶ D. Wawrzykowska - Wierciochowa, A. Podsiad, „*Boże, coś Polskę*”: *monografia historyczno – literacka i muzyczna*, Wydawnictwo Pax, Warszawa 1999, s. 59.

³⁹⁷ A. Poliński, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Księgarnia H. Altemberga, Lwów 1907, s. 215-16.

Z kolei w okresie powstania listopadowego rozpowszechniano tę pieśń wraz z wyraźnie zaangażowanym patriotycznie refrenem: „*Przed Twe Ołtarze zanosim błaganie, Naszą ojczyznę racz nam wrócić Panie*”. Przy czym szczególną popularność zyskała ona dopiero pod koniec zmagających powstańców, gdy walczący Polacy byli już świadomi nieuniknionej klęski tego zrywu. Śpiewanie tej pieśni łączyło się z postawą nadziei i wiary, że Bóg nie opuści Polski w nieszczęściu. Po upadku powstania listopadowego w Królestwie Polskim wzmożono represję wobec powstańców i ich sprzymierzeńców. Wiązało się to z zakazem publicznego wykonywania pieśni *Boże, coś Polskę*. Nadal jednak możliwe było wykonywanie jej podczas nabożeństw religijnych w Wielkopolsce i Galicji. Na ziemiach polskich znajdujących się pod zaborem austriackim rozpowszechnianie tej pieśni poprzez ulotki i demonstracyjne śpiewanie przez krakowskich i lwowskich studentów służyło aktywizacji postaw patriotycznych Polaków w okresie Wiosny Ludów. Zwłaszcza, że Wincenty Smagłowski³⁹⁸ przerobił pierwotny tekst tej pieśni w taki sposób, aby była ona nie tylko jednoznaczna prośbą do Boga, o przywrócenie Polsce suwerenności państwowej, ale jej wykonywanie konotowało również treści religijne dotyczące sensu męki i zmartwychwstania Chrystusa, a przez to aktywizowało mit Polski – Chrystusa narodów. Refren tej wersji pieśni brzmi następująco: „*Oto przed tron Twój zanosim błaganie; Naszą Ojczyznę racz nam wskrzesić, Panie*”. Z polecenia Arcybiskupa Dunina pieśń rozpoczynającą się od słów *Boże, coś Polskę* umieszczono w wydanej w 1850 roku w Poznaniu Książeczce do nabożeństwa, co przyczyniło się do dalszego jej rozpowszechnienia. Współcześni autorzy monografii tego hymnu podkreślają, że dzięki zakwalifikowaniu jej jako pieśni kościelnej i umieszczeniu w tym zbiorze, mogła ona w jeszcze sprawniejszy sposób dotrzeć do parafii katolickich rozmieszczonych na ziemiach polskich zaboru pruskiego, rosyjskiego i austriackiego, przez co przyczynić się do podtrzymywania tożsamości narodowej Polaków. Jak podaje Leon Dyczewski podczas zaborów głównymi czynnikami integrującymi Polaków były kościół katolicki i kultura polska³⁹⁹. Nietrudno sobie wyobrazić, że podczas wykonywania tego hymnu w budowach kościelnych siłą dźwięku potęgowała specyficzna dla takich miejsc akustyka. Zapewne często towarzyszyło temu wielokrotnienie linii melodycznej, charakterystyczne dla masowego wykonania. Sądzę, że na jej wykonawcach – słuchaczach powodowało to wrażenie doniosłości. W połączeniu z durową tonacją melodii zaczerpniętej z pieśni religijnej *Bądź Pozdrowiona Panienko Maryja*, mogło powodować, że wśród odbiorców funkcjonowała ona nie tylko jako symbol cierpiącej Polski, ale również jako wyraz nadziei na odzyskanie niepodległości. I to ta druga z wymienionych przeze mnie pozaestetycznych i pozareligijnych społecznych funkcji tej pieśni powodowała, że jej masowe wykonywanie poprzedzało polskie zrywy narodowo-wyzwoleńcze. Tak było również w okresie

³⁹⁸ D. Wawrzykowska-Wierciochowa, A. Podsiad, „*Boże, coś Polskę*”: monografia historyczno – literacka i muzyczna, Wydawnictwo Pax, Warszawa 1999, s. 27.

³⁹⁹ L. Dyczewski, *Miejsce i funkcja wartości w kulturze polskiej* [w:] Leon Dyczewski (red.) *Kultura w kręgu wartości*, Lublin 2001, s. 41.

poprzedzającym wybuch powstania styczniowego, gdy polską tożsamość narodową aktywizowano podczas uroczystości religijnych i manifestacji narodowych. Przykładowo 29 XI 1860., z okazji rocznicy powstania listopadowego urządzono w Warszawie, przed Kościołem Karmelitów, patriotyczną manifestację. Narcyza Żmichowska atmosferę tamtego wydarzenia wspomina następująco: „tego opisać nie można, rzekłabym nawet, domyśleć się trudno, bo ja sama, chociaż tam poszłam z wielkim zebraniem ducha, nigdy sobie nie wyobrażałam jednak, że mnie tak głęboko religijne wzruszenie ogarnie”⁴⁰⁰. Patriotyczny wydźwięk tej uroczystości jeszcze dobitniej podkreśla relacja zawarta w Pamiętniku o Ignacym Chmieleńskim: „Najpierwsza manifestacja rozpoczęła się w rocznicę rewolucji 30. roku dnia 29 listopada najpierw nabożeństwem w Kościele Karmelitów na Lesznie, po południu zaś zgromadzeniem się tłumnym w tymże kościele i śpiewaniem przed figurką Matki Boskiej, na ulicy, pieśni patriotycznych: *Boże, coś Polskę, Jeszcze Polska nie zginęła* i innych wykonywanych wśród placu zgromadzonego ludu”⁴⁰¹.

Badacze dziejów tego hymnu są zgodni, że wyrażanie postawy patriotycznej poprzez śpiewanie różnych wariantów tekstowych tej pieśni na maryjną melodię było szczególnie popularne w latach 1861 – 1863. Przykładowo w śpiewniku wydanym w Lublinie z okazji 292. rocznicy zawarcia Unii Lubelskiej (1861) łączącej Litwę z Koroną zawarto *Hymn do Boga*, którego refren brzmiał następująco: „*Przed Twe ołtarze zanosim błaganie, Racz Siostrę Litwę złączyć z nami Panie*”. Siła oddziaływania tego utworu była tak potężna, że w 1862 roku cenzura carska zakazała jej rozpowszechniania i publicznego wykonywania. Ponadto zabronione było deklamowanie samego jej tekstu oraz śpiewania innych pieśni religijnych na drugą melodię hymnu rozpoczynającego się słowami *Boże, coś Polskę*. Było to spowodowane zaobserwowaniem przez carskich urzędników, że wykonywaniu pieśni maryjnej *Serdeczna Matko* na drugą melodię tego hymnu, towarzyszyło konotowanie patriotycznych znaczeń. Jak podają Dioniza Wawrzykowska - Wierciochowa i Antoni Podsiad za wykonywanie tego utworu karano nawet zesłaniem na Syberię⁴⁰². Mimo to, jak pisała Narcyza Żmichowska: „*Po zakazie we wszystkich kościołach śpiewano Boże, coś Polskę i teraz codziennie śpiewają: albo kilku malców w tłum się rozsypie, albo kilka kobiet wyjdzie na przód, klęknie przed ołtarzem i pierwszą zwrotkę zaintonuje; z każdym wierszem coraz więcej głosów się łączy. „Przed Twe ołtarze” już wszyscy razem z placem, jękiem głośno krzyczą, i chwytajże tu przestępców*”⁴⁰³.

⁴⁰⁰ Listy Narcyzy Żmichowskiej do rodziny i przyjaciół, Kraków-Warszawa 1906, t. I, *List do Anny Kisielnickiej* nr 47, s. 403.

⁴⁰¹ S. Wilska, *Pamiętnik o Ignacym Chmieleńskim*, (Stefan Kieniewicz opr.), Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1952, s. 41.

⁴⁰² D. Wawrzykowska - Wierciochowa, A. Podsiad, „*Boże, coś Polskę*”: monografia historyczno – literacka i muzyczna, Wydawnictwo Pax, Warszawa 1999, s. 257-259.

⁴⁰³ Listy Narcyzy Żmichowskiej do rodziny i przyjaciół, Kraków-Warszawa 1906, t. II, *List do Bibianny Moraczewskiej* nr 80, s. 187 – 188.

Pieśń *Boże, coś Polskę* towarzyszyła także powstańcom podczas styczniowego zrywu narodowo-wyzwoleńczego, co spowodowało, że zyskała ona miano „polskiej Marsylianki 1863”. Co wskazuje, że w okresie tym funkcje społeczne pełnione przez tą pieśń zdominowały jej estetyczne walory i religijne przesłanie. Jeden z uczestników walk powstańczych pisał: „słyszałem marsyliankę śpiewaną przy świeście kul, grzmocie dział, w płomieniach objętym mieście, gdy śmierć groziła za wszystkich stron”⁴⁰⁴. W innych⁴⁰⁵ materiałach pamiątkarskich znajdujemy wzmianki o wykonywaniu tej pieśni przez oddziały powstańcze podczas odprawianych w lasach nabożeństw bądź w trakcie codziennej żołnierskiej modlitwy. Ponadto pieśń tą intonowano podczas wkraczania do miast i przy powitaniach spotykających się oddziałów powstańczych⁴⁰⁶. Sądzę, że kontekst sytuacyjny jej wykonywania powodował, iż aktywizowała ona postawy patriotyczne i treści charakterystycznej dla polskiej tożsamości narodowej wśród powstańców.

Ogromna popularność śpiewu *Boże, coś Polskę* i patriotyczne znaczenia nadawanej jej w ramach polskiej grupy narodowej powodowała, że mniej więcej od drugiej połowy XIX wieku do odzyskania przez państwo polskie niepodległości pełniła ona funkcję polskiego hymnu narodowego. Świadczy o tym chociażby umieszczanie jej w śpiewnikach żołnierskich z czasów I wojny światowej, powstania wielkopolskiego i powstań śląskich obok takich pieśni jak Mazurek Dąbrowskiego, Warszawianka, Święta miłości kochanej ojczyzny, Bogurodzica czy Rota. Od 1914 roku obóz Narodowej Demokracji lansował ten utwór na polski hymn narodowy. Jednakże decyzją Ministerstwa Spraw Wewnętrznych z 1927 roku hymnem państwa polskiego został Mazurek Dąbrowskiego, ale od 1926 roku zgodnie z wytycznymi komisji powołanej przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego hymn *Boże, coś Polskę* włączono do obowiązkowego repertuaru śpiewów nauczanych w szkole. Sądzę, że decyzję tą można zinterpretować jako przejaw uznania rangi tej pieśni, zmitologizowanej w ramach polskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej na symbol polskości, dla polskiej wspólnoty narodowej. Towarzyszące procesowi recepcji tej pieśni zmiany linii melodycznej i jej tekstu, zwłaszcza refrenu, są przykładem wpływu kontekstu sytuacyjnego, sytuacji zaborów, na funkcje, których pełnieniu służyło jej wykonywanie. Wykonawcy i odbiorcy obcując ze zmodyfikowaną wersją tego hymnu mieli do czynienia nie tylko z przeżyciem estetycznym i religijnym, ale również z patriotycznym. Czynności artystycznej i religijnej nadano funkcję czynności społecznej, która w praktyce okazała się na tyle silna, że zdominowała wydawałoby się pierwotne przeznaczenia pieśni – estetyczne i religijne. Na melodię patriotycznej wersji pieśni „Boże, coś Polskę” zwykło się również śpiewać pieśń maryjną *Serdeczna Matko*. Jest to

⁴⁰⁴ J. Sawicki-Stella, *Marsylianka polska i powstanie 1863 roku* [w:] „Ruch Literacki”, Lwów 1877, T.I, s. 309.

⁴⁰⁵ S. Brykczyński, *Moje wspomnienia. Rok 1863*, wyd. 4, Warszawa 1936, s. 90 – 94, 109.

⁴⁰⁶ W. Wiśniewski, *Wspomnienia kapitana wojsk polskich z roku 1863*, Lipsk 1866, s. 16.

przykład obecnej w polskiej tradycji symbiozy treści katolickich z narodowymi. Obecne w XX-wiecznej polskiej twórczości artystycznej cytaty pieśni *Boże, coś Polskę* pełniły symboliczną funkcję konotując patriotyczne treści⁴⁰⁷. Uważam, że fenomen społecznie uwarunkowanej ewolucji pieśni *Boże coś Polskę* wiąże się z możliwością nadawania jej poszczególnym wariantom wartości centralnych dla polskiej kultury takich jak; umiłowanie wolności, patriotyzm, gotowość do poświęcenia i złożenia ofiary, nawet z własnego życia, w słusznej, ale przegranej sprawie, wrażliwość na sacrum i religijność.

Przedstawiona tutaj z konieczności skrótowna ewolucja pieśni *Boże coś Polskę* ma służyć jako przykład utworu muzycznego, którego nadana przez wykonawców – odbiorców czynność społeczna (patriotyczno – integracyjna funkcja) stała się dominującą wobec jego estetycznej formy i religijnej treści.

Śpiewy historyczne

W XIX wieku wśród członków polskiej wspólnoty narodowej *Śpiewy historyczne* pisane przez różnych kompozytorów do poezji Juliana Ursyna Niemcewicza pełniły oprócz estetycznej również społeczną funkcję polegającą na zapoznawaniu odbiorców z dziejami ich ojczyzny, co w sytuacji utraty niepodległości przez państwo polskie było istotnym, a często nawet konspiracyjnym zadaniem. W opisującej heroiczne wyczyny poszczególnych władców Polski treści powszechnie śpiewanych przez kolejne pokolenia zaborowych Polaków wierszy zawarto wątki, których świadome odczytanie przez wykonawców i odbiorców, miało na celu aktywowanie w nich postawy patriotycznej jako moralnie słusznej. Do opowiedzianej wierszem historii państwa polskiego napisał muzykę kilkunastu kompozytorów i kompozytorek polskich. Przykładowo do pierwszego wydania zbioru pieśni ich melodyczną linię wraz z akompaniamentem opracowali: Franciszek Lessel (10), Karol Kurpiński (6), Maria Szymanowska (3), Cecylia Beydale (3), Konstancja Narbuttówna (1), Zofia z Czartoryskich Zamoyska (1), Karolina Teresa z Walewskich Chodkiewiczowa (1), Maria Danuta z Czartoryskich księżna Wirtemberska (1), hr. Laura Potocka (1), Józef Deszczyński (1), Franciszek Kochanowski (1), Wacław Rzewuski (1), Franciszek Skibicki (1). Muzykę do jednego z wierszy Juliana Ursyna Niemcewicza, *Dumy o Stefanie Potockim*, napisał również Józef Elsner. Utwór ten cieszył się popularnością w pierwszej połowie XIX wieku, mimo, że w pierwszym wydaniu *Śpiewów historycznych* nie umieszczono go, gdyż jego twórcy, z powodu śląsko-niemieckiego rodowodu, zarzucono nie-przynależność do grona polskich narodowych kompozytorów. Do kompozytorów pieśni zawartych w pierwszym wydaniu *Śpiewów historycznych* należeli wywodzący się ze stanu szlacheckiego zawodowi muzycy jak i pasjonaci

⁴⁰⁷ B. Mika, *Cytaty w muzyce polskiej XX wieku. Konteksty, fakty, interpretacje*, Uniwersytet Śląski, Musica Jagellonica, Katowice – Kraków 2008, s. 188 – 201.

– dyletanci, przy czym jedni i drudzy byli związani z dworem szlacheckim Czartoryskich w Puławach. Pierwsze wydanie tego zbioru miało miejsce w 1816 roku, jego nakład wynosił 1500 egzemplarzy i został wyczerpany w ciągu siedmiu miesięcy. Było to na tyle niecodziennym wydarzeniem w polskim księgarstwie, że wzmiankę o tym opublikowano w „Pamiętniku Warszawskim”⁴⁰⁸. Druga edycja Śpiewów historycznych wyszła w 1818 roku a trzeci w 1819. Warto w tym miejscu podkreślić, że zgodnie z intencją autora Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami, bo tak brzmi oryginalna i pierwotna wersja tytułu tego zbioru, to była całość, której integralną część stanowiły wierszowany tekst zamknięty w przystępnej formie, nuty i ryciny. Elementy te miały się dopełniać. Na stronie tytułowej tego dzieła podkreślono, że inicjatywa jego stworzenia zrodziła się wśród osób zaangażowanych w działalność Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk. Stanisław Staszic już w 1805 roku podkreślał, że jednym z celów tej organizacji powinno być wydawanie książek użytecznych, czyli krzewiących w Polakach poczucie narodowej tożsamości⁴⁰⁹. Już po pierwszym wydaniu Śpiewów historycznych wśród przedstawicieli XIX-wiecznej polskiej wyższej i średniej klasy zapanowała moda na posiadanie tego zbioru i znajomość jego treści. Stąd zarówno nakład drugiego ich wydania jak i trzeciego również szybko się wyczerpały. Zapewne działacze TKWPN przystąpiliby do organizowania czwartego wydania tego zbioru, gdyby 16.07.1819. nie wprowadzono cenzury rewolucyjnej na wszelkiego rodzaju publikacje wydawane w Królestwie Polskim. Czwarte wydanie ujrzało światło dzienne dopiero w 1835 roku w Wolnym Mieście Krakowie za sprawą działalności drukarza Jana Czecha, który ze względów finansowych niestety ograniczył je tylko do tekstu słownego. Jak podaje Anna Mateusiak⁴¹⁰ była to pierwsza edycja, która w znaczący sposób różniła się od pierwodruku. Tekst podzielono na dwie części: wierszowane śpiewy i umieszczone po utworach przypadki historyczne. Ponadto w wydaniu tym przedrukowano krytyczną recenzję tych wierszy autorstwa Joachima Lelewela z 27 numeru „Dziennika Wileńskiego” z 1817 roku⁴¹¹. Zapoczątkowało to praktykę traktowania krytycznych uwag Lelewela jako integralnej części dzieła przez niektórych wydawców. Do zamysłu drukowania pisanej wierszem historii Polski wraz z nutami i rycinami powrócił księgarz Kajetan Jabłoński, który w 1849 roku we Lwowie, w tłoczniki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Warto zauważyć, że materiał do druku był przygotowywany jeszcze w 1848 roku, w okresie Wiosny Ludów, gdy zniesienie cenzury rozbudziło narodowe nadzieje Polaków. Celem księgarza Jabłońskiego było włączenie tego zbioru do kanonu

⁴⁰⁸ „Pamiętnik Warszawski”, styczeń 1818 roku, s. 127.

⁴⁰⁹ Cyt. za J. Sowiński, *Polskie drukarstwo. Historia drukowania typograficznego i sztuki typograficznej w Polsce w latach 1473 – 1972*, Wydawnictwo „Tart”, Wrocław 1996, s. 82.

⁴¹⁰ A. Mateusiak, *Historia w dziewiętnastowiecznym wydaniu – edytorskie losy „Śpiewów historycznych” Juliana Ursyna Niemcewicza*, „Studia tekstologiczne i edytorskie. Sztuka Edycji”, *Dziewiętnastowieczne edycje*, Magdalena Bizior-Dombrowska, Agnieszka Markuszewska (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, nr 1, Toruń 2011, s. 30.

⁴¹¹ J. Lelewel, „Dziennik Wileński” nr 27, 1817 rok.

obowiązkowych lektur szkolnych, do czego aluzje miały być uwypuklone w przedmowie, jednakże zbiór ten wydano dopiero w 1849 roku, gdy instytucja carskiej cenzury znów uniemożliwiała publikację patriotycznych treści. Patriotyczny sens zaznajomienia się z publikacją *Śpiewów historycznych* i zawarte w niej narodowe treści zostały podkreślone w fortepianowym wydaniu tych wierszy z 1851 roku. Bracia Jeleniowie, właściciele księgarni i składu sztuk pięknych w Przemyślu chcieli przyczynić się do szerokiej popularyzacji *Śpiewów historycznych* jako utworów muzycznych, których wykonywanie i recepcja może pobudzać w jednostkach proces budowania tożsamości narodowej poprzez muzykę. Świadczy o tym intencjonalny i wzniosły sposób zapowiadania tego, szóstego z kolei wydania *Śpiewów historycznych*: „Komuż nieznane jest imię tego barda naszego? Nie jako menstrel śpiewający zniewieściałym, dworaczny rymem kapryśne wdzięki bogini turniejów, ale jako wieszcz narodu wydobywał nieśmiertelny nasz Ursyn rymy swe z głębi natchnionej swej duszy i grupował je w rapsody czysto narodowe [...] w piękny i gładki wiersz ujawszy najwybitniejsze nasze epoki, wnika on w pamięć, wnika w serca rodaków, i wpisuje w nich roczniki dziejów naszych hardziej niezatartym rylcem, aniżeli uczynić zdołają najwyszukańsze metody”⁴¹². Juliana Ursyna Niemcewicza zmitologizowano tu na narodowego barda polskiego a wierszowane piosnki o historii polskiej na czysto narodowe rapsody, które wnikały na stałe do serc rodaków. Jak podaje Anna Mateusiak⁴¹³ szóste wydanie *Śpiewów historycznych* istotnie przyczyniło się do ich popularyzacji wśród Polaków zamieszkujących cały obszar ziem zaborowych i rodaków przebywających poza historycznymi granicami ich kraju. Bracia Jeleniowie prowadzili zarówno księgarnię krajową jak i zagraniczną, a więc książkę tą można było kupić nie tylko w Przemyślu i Warszawie, ale również na terenie Galicji oraz w Petersburgu, Lipsku i Dreźnie. O popularności *Śpiewów historycznych* w ramach przedstawicieli polskiej wspólnoty narodowej świadczy również rozpoczęcie praktyki publikowania kieszonkowych wydań tego zbioru, w 1852 roku w Wadowicach, nakładem Jana Sabińskiego. Znanym ówczesnie wydawcą, który na dłużej zainteresował się śpiewanymi, rymowanymi dziejami Polski był Bolesław Maurycy Wolff. W pierwszym przygotowanym przez siebie wydaniu, na stronie tytułowej, zastrzegł on, iż na drodze cesji jest on jedynym spadkobiercą praw do przedrukowywania tego zbioru. Można z tego wnioskować, że popularność *Śpiewów historycznych* na początku II połowy XIX wieku była tak duża, że mniej znani drukarze, bądź księgarze decydowali się na nielegalne powielanie i rozpowszechnianie tego dzieła. Zarówno pierwsze jak i drugie (1862) wydanie *Śpiewów historycznych* przez

⁴¹² Ogłoszenie przedpłaty na nowe wydanie „*Śpiewów historycznych*” J. U. Niemcewicza, Przemyśl 1850 [w:] Julian Ursyn Niemcewicz, *Śpiewy historyczne*, Przemyśl 1851.

⁴¹³ A. Mateusiak, *Historia w dziewiętnastowiecznym wydaniu – edytorskie losy „Śpiewów historycznych” Juliana Ursyna Niemcewicza*, „Studia tekstologiczne i edytorskie. Sztuka Edycji”, *Dziewiętnastowieczne edycje*, Magdalena Bizior - Dombrowska, Agnieszka Markuszewska (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, nr 1, Toruń 2011, s. 31.

Bolesława Maurycego Wolffa miało charakter popularyzatorski, pozbawione było nut i rycin. Z kolei w 1876 roku wydawca ten zdecydował się na opublikowanie przeznaczonego dla wąskiego grona majątnych czytelników luksusowego wydania *Śpiewów historycznych*. Jednak konieczność uzyskania przez tą publikację akceptacji cenzora spowodowała, że z historycznej przedmowy autorstwa Juliana Ursyna Niemcewicza usunięto fragmenty, w których autor odnosił się do przeszłości Polski używając takich słów jak: „Polak”, „naród”, „przodkowie”, „ojczyzna”, „język ojczysty”.

W 1866 roku *Śpiewy historyczne*, bez rycin ale z nutami, wydano w Księgarni Luksemburskiej, założonej przez Władysława Mickiewicza. Podzielono je na sześć małych tomów, z których każdy opatrzony był sygnetem drukarskim przedstawiającym terytorium Polski za czasów króla Bolesława Chrobrego. Patriotyczny wymiar drukowania i rozpowszechniania kolejnej edycji tego zbioru został dobitnie podkreślony w wersji, którą opublikowano w Chełmnie w 1869 roku. W przedsięwzięcie to był zaangażowany Józef Chociszewski, wydawca specjalizujący się w rozpowszechnianiu wśród młodzieży i ludu książek o patriotycznej tematyce. Aby zbiór ten uczynić przystępnym dla szerokiego grona odbiorców Chociszewski zrezygnował z przedrukowywania odautorskiej przedmowy Juliana Ursyna Niemcewicza, w zamian umieszczając Krótką wiadomość o życiu i pismach Juliana Ursyna Niemcewicza własnego autorstwa. Autor jest w niej przedstawiony jako godny naśladowania wzór patriotyzmu, ale głównym bohaterem tego tekstu wydaje się być Tadeusz Kościuszko. Wydawca wyraził nawet żal do autora, że wśród jego wierszy zabrakło tekstu o Tadeuszu Kościuszcze i aby naprawić ten błąd dołączył do wydawanego przez siebie zbioru rycinę tego bohatera narodowego. Zachowanie wydawcy staje się zrozumiałe wtedy, gdy uświadomimy sobie, że w ramach ówczesnej polskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej obowiązywał kult Kościuszki jako bohatera narodowego, a więc obcowanie z odnoszącymi się do niego treściami, mogło pobudzać w odbiorcach proces budowania polskiej tożsamości narodowej. Celem wydania *Śpiewów historycznych* przez J. Chociszewskiego było krzewienie idei narodowych oraz zaznajamianie młodzieży i ludu polskiego z historią ich kraju. Podobny charakter miał przedruk *Śpiewów historycznych* w serii „Biblioteka Mrówki”: prowadzonej przez Adama Dominika Bartoszewicza. Przy czym pominięto w nim ilustracje i nuty, aby uczynić je przystępnym pod względem cenowym i treściowym dla szerokiego grona odbiorców. Z kolei w 1895 roku, nakładem Macierzy Polskiej we Lwowie opublikowano ten zbiór wierszy w formie podręcznika do historii. Wydanie to różniło się od pierwowzoru. Odautorski wstęp Juliana Ursyna Niemcewicza zastąpiono jego życiorysem i podobizną a opisane prozą przypadki historyczne – objaśnieniami historyka Wiktora Czerbaka. W 1897 ukazało się warszawskie wydanie Gebethnera i Wolfa, w którym pominięto ryciny i nuty, ale zawarto

niemcewiczowski wstęp. Z kolei w wydany w Łodzi w 1899 roku zbiorze tekstów do tych śpiewów pominięto pieśń Pogrzeb Józefa Poniatowskiego.

Równolegle do publikowaniu kolejnych wydań *Śpiewów historycznych* J. U. Niemcewicza, następni kompozytorzy polscy tworzyli muzykę do wybranych tekstów autora zbioru. Również Stanisław Moniuszko stworzył melodie do tekstów tego pisarza i poety *m.in. do wierszy Piast, Bolesław Chrobry, Kazimierz Wielki, Jadwiga i Jan III Sobieski*. Zbiór ten określano elementarzem patriotyzmu. Pomimo działania cenzury na zaborowych ziemiach polskich, wśród członków polskiej wspólnoty narodowej panowała swoista moda na posiadanie i znanie tego zbioru pieśni. Mając na myśli klasę wyższą i średnią XIX wiecznych Polaków Adam Czartoryski podkreślał: „w salonach, buduarach, u pięknych pań, leżały Śpiewy rozwarte na ozdobnych stolikach między zabytkowymi gracikami. Czytano je, śpiewano je; damy rysunkiem i muzyką przyczyniły się do ich ozdobnego wydania; panienki uczyły się ich na pamięć i tym sposobem pokochały, poznały historię krajową [...] nikt nie śmiał nie znać książki Niemcewicza i przyznać się do nieznajomości dziejów kraju”⁴¹⁴. Książka ta zyskała rangę elementarza uczącego o tym, co to jest Polska, czym była i jak ją obecnie należy kochać. Nawet w publikacjach o innej tematyce zdarzały się fragmenty poświęcone Śpiewom historycznym, w których zapewniano, że „Nie masz Polaka, któryby nie umiał kilku na pamięć”⁴¹⁵. Wraz ze słuchaniem i wykonywaniem ich podczas domowego muzykowania patriotyzmu uczyły się takie osoby jak Adam Mickiewicz, Fryderyk Chopin, Maria Szymanowska czy Stanisław Moniuszko. Są to postacie, których recepcja twórczości, uczyniła z nich narodowych twórców. Stąd wspomnianiu w różnych okolicznościowych wydawnictwach o ich zamięłowaniu do *Śpiewów historycznych* towarzyszyło podnoszenie zbioru tych pieśni do rangi biblii narodowej. Zamiarem Jana Ursyna Niemcewicza było stworzenie zbioru wierszy, którego recepcja przyczyni się do scementowania zaborowych Polaków wokół dziejów ojczystych. Poprzez odkrywanie zapisanej na kartach historii przeszłości aktualizowano związek narodu polskiego ze społeczną cnotą patriotyzmu. Był to zatem przykład pełnienia przez muzykę użytkową, pieśń o walorach dydaktycznych, funkcji budziciela i krzewiciela polskiej tożsamości narodowej. Zadanie to było zgodne z zamiarem przyświecającym zarówno poecie tworzącemu kolejne strony opisujące wyczyny poszczególnych władców polskich jak i poszczególnym, kolejnym kompozytorom układającym melodie do tych strof. W XIX stuleciu miało miejsce kilkanaście wznowień wydań *Śpiewów historycznych*. Świadczy to o ich utrwalonej obecności jako czynnika sprzyjającego budowaniu/ podtrzymywaniu polskiej tożsamości narodowej w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej.

⁴¹⁴ Żywot J. U. Niemcewicza przez x. Adama Czartoryskiego, wydanie Biblioteki Polskiej w Paryżu, Księgarnia B. Behra, Berlin-Poznań 1860, s. 168-169.

⁴¹⁵ A. M. Szulc, *Fryderyk Chopin i utwory jego muzyczne*, nakł. Księgarni Jana Konstantego Żupańskiego, Poznań 1873.

Rota Marii Konopnickiej a Rota Górnślązaków

Tekst *Roty* został napisany w 1908 roku piórem Marii Konopnickiej. W tym też roku po raz pierwszy go opublikowano w krakowskiej „Przodownicy”. Było to pismo o linii programowej, której główną cechą była obrona polskości. Początkowo tekst nie wywołał większego oddźwięku wśród zamieszkujących trzy zabory Polaków, gdyż do niewielu środowisk docierał. Rozprowadzanie „Przodownicy” w zaborze pruskim było nielegalne, co przypieczętował w 1910 roku sąd niemiecki w Bytomiu zakazując jego prenumerowania, kolportowania, posiadania, przechowywania i odpisanych z niego artykułów. W 1909 roku tekst *Roty* przedrukował „Goniec Wileński” nr 29. Zamieszczono ją również w noworocznym numerze „Kuriera Warszawskiego”, w całości poświęconym przygotowaniom do obchodów grunwaldzkich⁴¹⁶. Znamienne, że w wysłanym w 1910 roku liście do „Gwiazdki Cieszyńskiej” poetka użyła następującego stwierdzenia: *„Szanowny Redaktorze! Pozwalam sobie na ten dok Grunwaldzki przesłać „Gwiazdce Cieszyńskiej” wiersz, napisany dla Wielkopolski. Wy, tam na Śląsku, dobrzy Rodacy, tak samo prześladowani jesteście i myślę, że dobrze jest umacniać ducha narodowego w szeregach walczących z germanizacją. Pragnęłam bym, aby Ślązacy nie tylko powtarzali w sercu swoim tę „rotę” przysięgi, ale żeby to była pieśń i ich i wyraz ich duszy. Przyjmij, Szanowny Pani, bratnie pozdrowienie!”*⁴¹⁷. Tekst poetki oraz napisana do niego przez Feliksa Nowowiejskiego muzyka, stopniowo upowszechniły się wśród polskojęzycznych mieszkańców historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska. 15.07.1910 roku po odsłonięciu ufundowanego przez Ignacego Jana Paderewskiego Pomnika Grunwaldzkiego w Krakowie zabrzmiała pieśń – przysięga:

*„Nie rzucim ziemi, skąd nasz ród,
Nie damy pogrzez mowy.
Polski my naród, polski lud
Królewski szczep piastowy.
Nie damy, by nas zniemczył wróg,
Tak nam dopomóż Bóg!”*

Wśród śpiewającej licznie zgromadzonej ludności byli również Ślązacy z terenów podległych Cesarstwu Austrowęgierskiemu i II Rzeszy Niemieckiej.

⁴¹⁶ W 1910 roku *Rotę* opublikowano również między innymi w krakowskim „Głosie Narodu” nr 3, „Postępie” nr 10., „Straży Polskiej”, nr. 10., „Dzienniku Cieszyńskim” nr 6., „Zorzy” nr. 29., „Wiadomościach Codziennych” nr 160 (dodatek), „Krakowskich Nowinach” n. 1. Ponadto tekst przysięgi był częścią publikacji okolicznościowych wydanych w związku z obchodami 500 – nej rocznicy Bitwy Pod Grunwaldem. Podaję za D. Wawrzykowską-Wierciochową, *Nie rzucim ziemi, skąd nasz ród...*, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, Warszawa 1988, s. 55.

⁴¹⁷ M. Konopnicka, „Gwiazdka Cieszyńska”, 26.02.1910, nr 17, s. 1.

Muzykę do patriotycznej przysięgi autorstwa M. Konopnickiej skomponowali Feliks Nowowiejski, Stanisław Niewiadomski, Ignacy Kossobudzki, Piotr Maszyński, Władysław Rzepka i Edmund Urbanek. Jednak to melodię Feliksa Nowowiejskiego wypromowano w 1910 roku na Hymn Grunwaldzki w związku z planowanym i zrealizowanym odśpiewaniem jej podczas uroczystości odsłonięcia pomnika ufundowanego przez Jana Ignacego Paderewskiego z okazji obchodów 500-lecia zwycięstwa wojsk dowodzonych przez króla Władysława Jagiełłę nad Zakonem Krzyżackim. Już wtedy utwór ten po raz pierwszy zyskał znaczenie hymnu narodowego wśród członków narodu polskiego. Zapewne dlatego inne melodie napisane do słów *Roty* M. Konopnickiej nie zostały zaakceptowane przez ogół społeczeństwa polskiego i nie zaczęły funkcjonować w ramach intersubiektywnej przestrzeni kulturowej polskiej grupy narodowej jako integrujący jej członków symbol. Przyczynić się do tego mógł również fakt zaangażowania F. Nowowiejskiego w organizację oprawy muzycznej samej uroczystości. Nie wiadomo dokładnie ile miesięcy przed samymi obchodami została przez Niego skomponowana ostateczna melodia *Roty*. Znamienne jednak jest to, że w F. Nowowiejski wydrukował w 1910 w Krakowie pieśń pt. Ojczyźnie! Hasło, uroczysta pieśń na Obchód Grunwaldzki. Jednak tytuł nadany przez kompozytora nie utrzymał się. Prawykonanie *Roty* z muzyką F. Nowowiejskiego miało miejsce 23 stycznia 1910 na wieczorze poświęconym 47 rocznicy wybuchu powstania styczniowego. Sprawozdania z tej uroczystości ukazały się w krakowskiej prasie („Nowiny” z 26.01.1920, „Czas” 21.01.1919., „Nowa Reforma” nr 34-35). Z rozmachem wykonał ją wtedy chór Sokoli prowadzony przez Prof. Bursę. W latach 1911 – 1914 tekst M. Konopnickiej z melodią F. Nowowiejskiego została spopularyzowana dzięki wykonywaniu jej przez zrzeszoną w harcerstwie młodzież i przynależących do organizacji paramilitarnych i śpiewaczych dorosłych Polaków. Najszerszy oddźwięk zyskała ona na ziemiach polskich znajdujących się pod austriackim zaborem, gdzie wykonywanie jej nie wiązało się z represjami władzy państwowej. W Królestwie Polskim nie istniały warunki do tak szybkiego rozpowszechniania jej jak w Galicji, ale jej rozpowszechnianie wśród Polaków było łatwiejsze, niż wśród mieszkańców zaboru pruskiego, gdzie jej wykonywanie, rozpowszechnianie, a nawet posiadanie odpisu jej tekstu było administracyjnie zakazane. Mimo to recepcja tej pieśni wśród opowiadających się za polskością mieszkańców terenów zaborczych była stała. Przykładowo na Górnym Śląsku, ziemi nie-zaborowej, ale administracyjnie przynależnej Prusom, działacze i chórzyści zrzeszeni w istniejącym od 18.04.1910 roku Związku Śląskich Kół Śpiewaczych wykonanie *Roty* wprowadzili jako rytualną część stałą organizowanych przez siebie spotkań, a zwłaszcza koncertów okolicznościowych. Od marca 1919 roku obowiązywała w tych kołach uchwała odśpiewania na każdym zebraniu *Roty*, a od momentu rozpoczęcia wydawania pisma „Śpiewak Śląski” wytyczna ta była często drukowana na jego kartach. Dzięki temu *Rota* pióra Marii Konopnickiej z muzyką Feliksa Nowowiejskiego stała się częścią górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej. Miała moc symbolu polskości, z którym obcowanie

przyczyniało się do integracji Górnolązaków z członkami polskiej grupy narodowej. Już podczas I powstania śląskiego, które wybuchło 17.08.1919. roku. Towarzyszyło mu wykonywanie *Roty* jako polskiej pieśni patriotycznej. Pieśń ta funkcjonowała jako hasło do mobilizacji. W okresie plebiscytu i powstań śląskich *Rota* Konopnickiej – Nowowiejskiego stała się oficjalnym hymnem ludu walczącego o polskość Śląska. Śpiewano ją również podczas trzech zbrojnych powstań śląskich i pogrzebów poległych powstańców, przez co czyniono z nich narodowe manifestacje.

Tekst *Roty* niemal od początku zaczęto przerabiać, przystosowywać do aktualnych potrzeb. Szerzej to zagadnienie opisuje Dioniza Wawrzykowska - Wierciochowa w monografii „Nie rzucim ziemi, skąd nasz ród...”⁴¹⁸. Mnie w tym miejscu interesuje jednak proces przeistaczania się pierwowzoru *Roty* M. Konopnickiej, pieśni, która zgodnie z zamierzeniami poetki również na historyczno – geograficznym obszarze Górnego Śląska funkcjonowała jako symbol polskości, w *Rotę Górnolązaków* – symbol górnośląskiej polskości. Losy jej powstania i najszerszego oddziaływania stanowią przykład uwarunkowanego społeczno – politycznym i kulturalnym kontekstem sytuacyjnym procesu recepcji, w którym związana z wykonywaniem tej pieśni czynność społeczna, jaką była integracja i mobilizacja propolskich Górnolązaków do czynnego opowiadania się za polsnością w czasie plebiscytów i powstań śląskich była na tyle dominująca w stosunku do czynności estetycznej (śpiewu), że w pewnym sensie wymusiła zmianę tekstu na taki, aby mogła ona funkcjonować w górnośląskiej przestrzeni kulturowej jako symbol utożsamianej z górnośląskością polskości tego regionu. Jeden z powstańców śląskich, Józef Relidziński opublikował w „Gazecie Robotniczej” z 19 lutego 1920 roku następującą parafrazę utworu Marii Konopnickiej:

„Nie damy Śląska, skąd nasz ród, Gdzie dom nasz próg ziemicy-

Śląscy żołnierze, śląski lud, Hutnicy i górnicy;

Nie będziesz, Niemcze, miał z nas sług,

Tak nam dopomóż Bóg!

Nasza ta ziemia w polskiej krwi zbroczona i w łzach wojny,

Nasz jest ten węgiel, w którym lśni pot naszej pracy znoјnej

I nie osiągnie jej nigdy wróg!

Tak nam dopomóż Bóg!

W każdej kopalni znajdzie wraz Redutę on Ordona,

Która pogrzebie raczej nas, niż skarb mu wyda z łona,

I niżby pot nasz żłopać mógł.

⁴¹⁸ D. Wawrzykowska - Wierciochowa, *Nie rzucim ziemi, skąd nasz ród...*, Wydawnictwa Ministerstwa Obrony Narodowej, Warszawa 1988.

Tak nam dopomóż Bóg!

Ojczyzna święta! Kraju nasz! Z Tobą nam żyć, umierać!

Niezlomnie stoi śląska straż, polska Twa wierna czeladź!

Zabrzmi i dla nas złoty róg!

Tak nam dopomóż Bóg!

Od ojców naszych świętych trumn i od kolebek dzieci

Ze śląskich piersi wszystkich strun, Na świat wołanie leci:

Gdzie Polska, tam nasz dom i próg.

Tak nam dopomóż Bóg!''.

Tekst ten przedrukowano również w „Śpiewaku Śląskim” z 15.04.1921. roku⁴¹⁹. Znamienne, że znajdujemy w nim pośrednie odwołanie do narodowych wieszczów polskich: Adama Mickiewicza i Stanisława Wyspiańskiego, przy jednoczesnym braku odniesień do poetów śląskich. Górny Śląsk został tu ukazany jako prastara dzielnica piastowska, której autochtoniczni mieszkańcy chcą powrócić na ojczyzny łono, do swojej Polskiej Macierzy. Powstańców śląskich określono jako śląską straż i polską czeladź. Śląskość została zdefiniowana przez pracę w kopalni bądź hucie, szacunek dla dobra naturalnego, jakim jest węgiel i antagonizm wobec „obcego”, Niemca, który zarządza tą ziemią i czerpie z tego zyski.

Podczas III Powstania Śląskiego swoją wersję *Roty Górnośląskiej* stworzył również Jan Nikodem Jaroń. Jest to tekst, w którym jeszcze wyraźniej zaznaczono polską, narodową przynależność Górnoślązaków i ich antagonizm wobec Prus:

„Na Górnym Śląsku żyw Król-Duch, piastowski miecz obnaża,

Mocarny ziemią zachwiał ruch, legł wróg Piorunek rażon.

Już dla nas koniec mąk i trwóg –

Tak nam dopomóż Bóg!

Haniebny wrogu, wara ci od górnośląskiej ziemi.

Te nasze groby, nasze wsi od wieków są polskimi.

Precz stąd, tyranie, precz nam z dróg!

Tak nam dopomóż Bóg!

Nie będzie Prusak truł nam dusz, z rąk mu wytrącimy berło.

Tyś, Górny Śląsku, wolny już. Korony Polskiej perło!

Obwarujemy polski próg!

Tak nam dopomóż Bóg!''

Podobnie tekst księdza Jana Rzymelki, opublikowany w 1921 roku w zbiorze zatytułowanym „Pieśni Powstań Górnośląskich”, a wydanym w Krakowie utożsamiał

⁴¹⁹ J. Relidzyński, *Rota Ślązaków, „Śpiewak Śląski”*. Dwutygodnik literacko - Muzyczny. Organ Kół Śpiewaczych na Śląsku, Bytom G.-S., dnia 15. kwietnia 1921, nr 8, s. 59 (3).

górnosławskość z polskością i przeciwstawiał ją niemieckości traktowanej jako wroga górnosławskiej tożsamości etnicznej:

„Nie damy Śląska! Oto śpiew, co dziś przez Polskę leci.

Za Górny Śląsk przelejem krew, my polskie, wolne dzieci.

Z Górnego Śląska pójdzie wróg!

Tak nam dopomóż Bóg!”

Przysięga ta była śpiewana zgodnie z linią melodyczną F. Nowowiejskiego zarówno ze słowami M. Konopnickiej, wtedy funkcjonowała ona w intersubiektywnej górnosławskiej przestrzeni kulturowej jako symbol polskości, jak i w wersjach zmienionych, gdy symbolizowała zrównanie z polskością tożsamości etnicznej autochtonicznej ludności historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska.

Prezentowane w tym rozdziale wyniki mają charakter jakościowy. W pierwszej części są one rezultatem dokonanego przez mnie przeglądu zgodnej z tematem mojej pracy literatury muzykologicznej (desk research), której dokonałam z zamiarem ukazania, że budowanie tożsamości narodowej poprzez muzykę to swoistego rodzaju proces społeczny. Z całości literatury muzykologicznej wybrałam i przedstawiłam te wątki, które odpowiadają problemowi badawczemu: **Muzyka jako wartość w polskiej kulturze narodowej.**

Rozdział VII: Muzyka i postać Stanisława Moniuszki jako wartość kulturowa w kanonie polskiej kultury narodowej XIX-go wieku

Badacze podejmujący się analizy procesu budowania polskiej tożsamości narodowej poprzez recepcję działalności i twórczości poszczególnych kompozytorów, często podkreślają, że nie można w niej pominąć muzyki i postaci Stanisława Moniuszki. Jego działalność przypadła na okres zaborów ziem Rzeczypospolitej Obojga Narodów, gdy o odrębności tych ziem od państw zabornych świadczyła przede wszystkim specyfika kulturalna zamieszkującej na nich ludności. Przykładowo Mieczysława Demska-Trębacz interpretuje znaczenie moniuszkowskiej twórczości odwołując się do koncepcji muzyki służebnej wobec potrzeb czasów naznaczonych sytuacją zaborów⁴²⁰. Z kolei Rudiger Ritter w pracy *Musik fuer die Nation. Der Komponist Stanisław Moniuszko (1819-1872) in der polnischen Nationalbewegung des. 19. Jahrhunderts* analizując działalność i recepcje twórczości narodowych twórców w muzyce polskiej, zwłaszcza Stanisława Moniuszki, podjął się ukazania znaczenia sztuki muzycznej dla XIX - wiecznego życia społecznego polskiej grupy narodowej odwołując się do analiz z dwóch dyskursów naukowych: historyczno – politologicznych dociekań na temat narodu i nacjonalizmu oraz muzykologicznych studiów dotyczących takich zagadnień jak związki muzyki i polityki oraz obecności muzyki poważnej w przestrzeni kulturowej grupy narodowej. R. Ritter w przedmowie do swojej monografii podaje, że w trakcie analizy materiału badawczego konieczne było odwoływanie się do głównych idei polskiej dziewiętnastowiecznej myśli humanistycznej, a zwłaszcza do wypracowanych w jej ramach koncepcji narodu polskiego, polskich zrywów narodowowyzwoleńczych i stosunków polsko-litewsko-białoruskich, z którymi kulturami działalność Stanisława Moniuszki była ściśle związana⁴²¹. Zdaniem tego autora zagadnienie narodowej muzyki jako czynnika kształtującego narodową tożsamość może być we właściwy sposób ukazane tylko przy połączeniu analizy dostępnego tekstu pisanego świadczącego o procesie recepcji danych dzieł muzycznych i analizy samych dzieł muzycznych. Przy czym autor podnosi konieczność paralelnej, oddzielnej analizy funkcji pełnionych przez dzieła muzyczne i konstytutywnych elementów dzieła muzycznego, za pomocą których te funkcje mogą/mogły być pełnione.

W ramach mojej pracy podjęłam się analizy *Listów Stanisława Moniuszki* zebranych i opracowanych przez Witolda Rudzińskiego i Marię Stokowską⁴²² z socjologicznej perspektywy. Skoncentrowałam się na świadczącej o recepcji dzieł moniuszkowskich analizie doniesień

⁴²⁰ M. Demska-Trębacz, *Stanisława Moniuszki koncepcja muzyki służebnej wobec potrzeb jego czasów* [w:] Mieczysława Demska-Trębacz (red) „Po ziemi swojej chodzę, po Polsce...” *W poszukiwaniu narodowej tożsamości muzyki*, PPOLIHYMNIA, Lublin 2003, s. 31-40.

⁴²¹ R. Ritter, *Musik fuer die Nation. Der Komponist Stanisław Moniuszko (1819-1872) in der polnischen Nationalbewegung des. 19. Jahrhunderts*, Peter Lang, Europaeischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt AM Main 2005, s.11.

⁴²² W. Rudziński, M. Stokowska (opr.) *Listy S. Moniuszki*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969.

prasowych i analizie zachowanych pisemnych wypowiedzi kompozytora, z których można wyczytać informacje o kontekście tworzenia, wykonywania i obecności twórczości Stanisława Moniuszki w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej właściwej dla danej kategorii odbiorców. Opierając się na *Metodzie socjologii*⁴²³ F. Znanieckiego listy S. Moniuszki potraktowałam jako dokumenty osobiste a przykładowe recenzje i artykuły tematyczne drukowane w XIX- wiecznej polskiej prasie, na które kompozytor w swojej korespondencji reagował i wypowiedzi prasowe jego autorstwa jako uogólnienia dokonane przez uczonych, które mogą służyć za materiał do hipotez socjologicznych. Zebrane dane poddałam jakościowej i ilościowej analizie treści uznając, że posiadają one takie znaczenie, jakie nadało im doświadczenie osób, których one dotyczyły⁴²⁴.

Na podstawienia analizy *Listów Stanisława Moniuszki* oraz publikowanych recenzji z przedstawień jego dzieł możliwe było stworzenie jakościowych danych opisujących wkład moniuszkowskiej działalności do procesu budowania polskiej tożsamości narodowej poprzez muzykę. *Analizując* korespondencję kompozytora zwróciłam uwagę, na to z jakimi relacjami etnicznymi łączył on swoją osobę i twórczość, oraz na proces stawania się przez Niego narodowym twórcą w muzyce a przez jego wybrane utwory, przede wszystkim operę *Halka*, - narodowymi symbolami. Do tego celu wykorzystano program do jakościowej i ilościowej analizy tekstów pisemnych QDA Miner, za pomocą którego przebadalam pisane przez Stanisława Moniuszkę listy pod kątem treści odpowiadającym następującym kategoriom analizy:

- **Stanisław Moniuszko a relacja etniczna**
- **Stanisław Moniuszko a rola społeczna**
- **Stanisław Moniuszko jako twórca: operetek, pieśni, kantat, oper**
- **Halka a relacja etniczna**

W korespondencji z lat 1826 – 1836 Stanisław Moniuszko nie poruszał zagadnień, które odpowiadają postawionemu przeze mnie pytaniu badawczemu oraz skonstruowanym przeze mnie kategoriom analizy i przypisanym im kodom, dlatego swój obszar badawczy zawęziłam do wyselekcjonowanych pod kątem zgodności tematycznej pisemnych wypowiedzi kompozytora z lat 1837 – 1872. Stąd po dokładnej analizie całości materiału epistolarnego, z 772 listów wybrałam 428 dokumentów, których treść odpowiadała problemowi badawczemu: **Muzyka i postać Stanisława Moniuszki jako wartość kulturowa w kanonie polskiej kultury narodowej.**

⁴²³ F. Znaniecki, *Metoda socjologii*, Biblioteka Socjologiczna, PWN, Warszawa 2008, s. 185 – 225.

⁴²⁴ F. Znaniecki, *Wstęp do socjologii*, Biblioteka Socjologiczna, PWN, Warszawa 1988, s. 192,
F. Znaniecki, *Metoda socjologii*, Biblioteka Socjologiczna PWN, Warszawa 2008, s. 68.

Tabela VII.I: Informacja o ilości zachowanych listów z poszczególnych lat i wyselekcjonowanej z nich ilości dokumentów odpowiadających rozważanemu problemowi badawczemu: Muzyka i postać Stanisława Moniuszki jako wartość kulturowa w kanonie polskiej kultury narodowej.

Kod Rok	Liczba zachowanych listów	Liczba zakodowanych listów	Kod Rok	Liczba zachowanych listów	Liczba zakodowanych listów
1837	9	3	1855	11	5
1838	2	1	1856	24	17
1839	4	3	1857	48	27
1840	8	4	1858	44	29
1841	2	1	1859	69	38
1842	18	16	1860	64	37
1843	19	9	1861	27	11
1844	8	3	1862	34	11
1845	3	1	1863	18	2
1846	4	3	1864	27	5
1847	9	5	1865	45	31
1848	7	5	1866	31	22
1849	15	5	1867	26	14
1850	15	7	1868	19	16
1851	14	5	1869	18	11
1852	21	9	1870	41	34
1853	10	3	1871	22	20
1854	6	3	1872	19	12

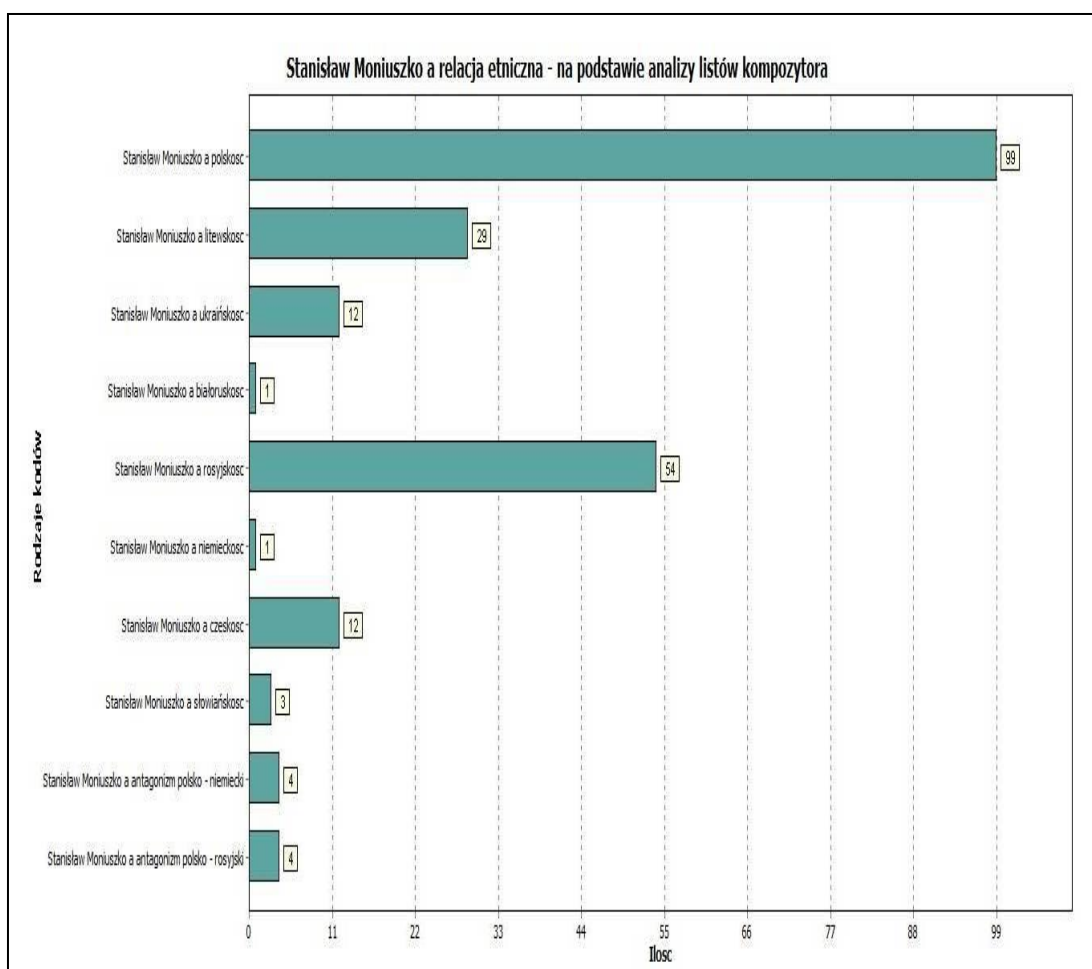
VII.I: Stanisław Moniuszko a relacja etniczna

Relacje etniczne odgrywają istotną rolę w analizie socjologicznej recepcji postaci i twórczości S. Moniuszki, obywatela mentalnie należącego do Rzeczypospolitej Obojga Narodów, urodzonego w rodzinie polskiej zamieszkałej na litewskiej ziemi, na którego życie miały wpływ powstania narodowo-wyzwoleńcze dążące do wyzwolenia Polski spod panowania trzech zaborców Rosji, Niemców i Austrii.

Dane ilościowe analizy treści odpowiadającej kategorii : *Stanisław Moniuszko a relacja etniczna* pokazano w Tabeli VII.II. i na Wykresie VII.I.

Tabela VII.II: Ilość występowania w poszczególnych latach kontekstu słownego odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: Stanisław Moniuszko a relacja etniczna.

Kod Rok	Stanisław Moniuszko a polskość	Stanisław Moniuszko a rosyjskość	Stanisław Moniuszko a niemieckość	Stanisław Moniuszko a ukraińskość	Stanisław Moniuszko a białoruskość	Stanisław Moniuszko a litewskość	Stanisław Moniuszko a czeskość	Stanisław Moniuszko a słowiańskość	Stanisław Moniuszko a antagonizm polsko- rosyjski	Stanisław Moniuszko a antagonizm polsko- niemiecki
1837	2	0	0	0	0	2	0	0	0	3
1838	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1
1839	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0
1840	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1841	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
1842	3	9	1	0	0	3	0	0	1	0
1843	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1844	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1845	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1846	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1847	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0
1848	2	0	0	0	1	4	0	0	0	0
1849	2	1	0	0	0	1	0	0	1	0
1850	3	0	0	1	0	2	0	0	1	0
1851	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0
1852	0	0	0	0	0	4	0	0	0	0
1853	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1854	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1855	1	0	0	0	0	2	0	0	0	0
1856	2	13	0	0	0	0	0	0	0	0
1857	7	0	0	0	0	2	0	0	0	0
1858	11	1	0	0	0	1	0	0	0	0
1859	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1860	5	1	0	0	0	1	0	0	0	0
1861	0	3	0	0	0	0	0	0	0	0
1862	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
1863	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1864	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
1865	11	2	0	7	0	1	0	0	1	0
1866	3	0	0	0	0	0	2	2	0	0
1867	10	0	0	3	0	0	7	0	0	0
1868	3	0	0	0	0	0	3	0	0	0
1869	6	7	0	0	0	1	0	0	0	0
1870	18	16	0	0	0	0	0	1	0	0
1871	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1872	2	0	0	1	0	0	0	0	0	0



Wykres VII. I: Ilość kontekstu słownego występującego w listach Stanisława Moniuszki odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: Stanisław Moniuszko a relacja etniczna

Na 428 zakodowanych dokumentów najczęściej listów (99) ukazuje Stanisława Moniuszkę w relacji do polskości. Drugą wartość stanowi 54-krotne zastosowanie kodu wskazującego na treść odnoszącą kompozytora do rosyjskości. Miało to miejsce za każdym razem, gdy autor rozważał, bądź przedsięwziął podróż do Cesarstwa Rosyjskiego w celach zarobkowych (uzyskania stałej posady bądź wystawienia swojej twórczości). Podczas gdy odnoszenie się przez kompozytora do polskości miało charakter tożsamościowy, jego sytuowanie swojej osoby bądź twórczości w odniesieniu do rosyjskości nie wykazywało takich cech. Trzecią z kolei wartość przedstawia 29-krotne zakodowanie treści ukazujących kompozytora w relacji do litewskości. Jest to relacja która miała charakter tożsamościowy. 12 razy wystąpiły w analizowanych dokumentach konteksty słowne odnoszące Stanisława Moniuszkę i jego twórczość do ukraińskości i czeskości. Miało to miejsce w korespondencji planującej bądź sprawozdającej wystawienie dzieł kompozytora we Lwowie (rok: 1850, 1865, 1867 i 1872) bądź w Pradze (lata 1866 – 1868). Przy czym odniesieniom do ukraińskości zawsze towarzyszyło również odniesienie do polskości i to ta druga relacja etniczna miała dla autora wypowiedzi charakter tożsamościowy. Natomiast odniesieniom do czeskości i polskości w 2 przypadkach towarzyszyło odwołanie się przez Moniuszkę do słowiańskości, jako

nadrzędnej wartości, dzięki której kompozytorzy polski i czeski mogą nazywać siebie braćmi [Tabela numer 2]. Tylko w 1 liście kompozytor odniósł się bezpośrednio do białoruskości rozumianej jako ludowość, a więc wartości, której jego twórczość pieśniarska powinna dawać schronienie. Również 1 – krotnie odniósł się Stanisław Moniuszko w pozytywny sposób do niemieckości, podając jako przykład godny naśladowania tworzenie przez niemieckich kompozytorów pieśni do wierszy niemieckich poetów. Miało to miejsce w 1842 roku, w korespondencji pisanej w sprawie *Prospektu do Śpiewnika Domowego*.

Pierwszym dokumentem osobistym, w którym Stanisław Moniuszko odwołuje się do relacji etnicznych jest list skierowany do narzeczonej, opatrzony datą 12/24 września 1837, wysłany z Królewca. Zawiera on kontekst słowny odnoszący osobę kompozytora do litewskości i polskości (po 1 – razowym zastosowaniu kodu) jako cech jego tożsamości narodowej. Ponadto fragment listu wskazuje na antagonizm polsko-niemiecki (1-krotne zastosowanie kodu), którego kompozytor doświadczył:

„[...]Tu każdy na mnie spogląda z ukosa, zimno do mnie przemawia i gniewa się, że nie rozumiem po niemiecku. Jakże więc miło wspomnieć, że jest kędyś istota, która i język mój i serce rozumie! Im dłużej będę doświadczać tego rodzaju nieprzyjemności, tym częściej westchnę po Tobie; a gdy czas mego pobytu będzie miał się ku końcowi, jakże swobodnie odetchnę coraz bliżej będąc Wilna! Są tu wprawdzie bardzo dobre rzeczy, lecz cóż po nich, gdy nie mam z kim ich podzielić? [...]”⁴²⁵.

Stanisław Moniuszko przebywając w pruskim mieście Królewcu jako Polak – Litwin mentalnie przynależący do Rzeczypospolitej Obojga Narodów – państwa, które w wyniku trzeciego rozbioru jego ziem przez Rosję, Austrię i Prusy formalnie przestało istnieć, czuł się obco. Ochroną i otuchą były dla Niego z jednej strony wspomnienia bliskich mu osób, z drugiej środowiska wileńskiego – miejsca, które w znaczący sposób ukształtowało treść tego, z czym identyfikował się jako ze swoją ojczyzną prywatną. W podobnym tonie jest utrzymana dłuższa wypowiedź autora opisująca jego podróż do Berlina. Treść również tego dokumentu pozwoliła na 1-krotne zastosowanie kodów: Stanisław Moniuszko a polskość, Stanisław Moniuszko a litewskość, Stanisław Moniuszko a antagonizm polsko-niemiecki.

Podobnie, zachowane fragmenty relacjonującego pobyt w Berlinie listu Stanisława Moniuszki do Aleksandry Mueller zawierają kontekst słowny wskazujący na odczucie przez kompozytora antagonizmu polsko-niemieckiego. Stanisław Moniuszko rozpoczął swój list informacją o uroczystych obchodach urodzin następcy tronu Fryderyka Wilhelma IV: „[...]Miasto ożywione. Wszystko się rusza. Mnóstwo zabaw dla każdej klasy ludzi. Wszyscy też

⁴²⁵ List numer 14, Do narzeczonej, Królewec 12/24 września 1837 [w:] Witold Rudziński, Magdalena Stokowska (opr.) *Listy S. Moniuszki*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969, s. 42.

*cieszę się... Ja tylko jeden obcy, otworzyłem z rana oczy, a przypomniawszy ucztę... chciałem zasnąć na nowo, bo nie dla mnie te gody [...]*⁴²⁶.

Kompozytor, pomimo ogólnego nastroju świętowania, zabawy, czuł się wyobcowany w hucznie obchodzącej urodziny następcy tronu stolicy państwa pruskiego. Owo poczucie wyobcowania w kontakcie z niemieckością jest również widoczne w 1-dnym z 2 zachowanych listów, które w 1838 roku kompozytor wysłał do narzeczonej z Berlina, gdzie pobierał nauki u Carla Friedricha Rungenhagena i pełnił funkcję pomocniczo-korepetytorską w prowadzonej przez niego Akademii Śpiewu.

*„[...]Przez ciekawość poszedłem na ostatnią maskaradę. Spodziewając się, że tam się doskonale ubawię, kazałem, żeby pojazd przyszedł po mnie za cztery godziny. Ach, jakże zawiodłem się. Szedłem zupełnie tak jak na Wileńską (jedna z ulic w Wilnie, na której odbywały się zabawy karnawałowe). A tu nie mając znajomych, snulem się samotnie po sali, przedstawiając niechcący charakter - maskę mizantropa. Przesiedziałem zatem zamierzone cztery godziny w tym więzieniu, dusząc się pod maską, bo bez niej nie wolno tu wchodzić [...]Jednak dla oka zabawa [...]*⁴²⁷.

Znamienne, że opisywany przez kompozytora udział w zabawie karnawałowej został przyrównany do pobytu w więzieniu, pomimo występującego w treści listu obiektywnego przyznania, że zabawa, w której uczestniczył została tak zorganizowana, iż mogła cieszyć uczestniczące w niej osoby. Powodu należy upatrywać w odmienności berlińskiego karnawału od zabaw, w których Stanisław Moniuszko uczestniczył przebywając u siebie w Wilnie. Również ten fragment korespondencji wskazuje, że przebywając w Berlinie kompozytor przeżywa rozdźwięk pomiędzy tym, co składa się na treść jego ojczyzny prywatnej – wileńskością, a obcą dla niego przesiąkniętą pruskością atmosferą Berlina.

W korespondencji z 1841 roku Stanisław Moniuszko po raz pierwszy odnosi się w obszerny sposób do rosyjskości. W dłuższej wypowiedzi pisemnej skierowanej do żony opisuje On kłopoty finansowe swojej najbliższej rodziny. Jako ich rozwiązanie podaje pomysł, aby starać się o paszport umożliwiający podróż do Petersburga, z którą wiązał nadzieję na poprawę bytu materialnego. Rosyjskość, do której odnosi się Stanisław Moniuszko w tym liście, jawi mu się jako możliwość rozwiązania finansowych kłopotów. Nie identyfikuje się z nią na poziomie tożsamości zbiorowej.

Pierwszą podróż do Petersburga kompozytor odbył w 1842 roku. W korespondencji sprawozdającej przebieg tego przedsięwzięcia występuje kontekst słowny wskazujący na

⁴²⁶ List numer 16, Do narzeczonej, Berlin 15 października 1837 [w:] Witold Rudziński, Magdalena Stokowska (opr.) *Listy S. Moniuszki*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969, s. 45.

⁴²⁷ List numer 18, Do narzeczonej, Berlin, marzec 1838 [w:] Witold Rudziński, Magdalena Stokowska (opr.) *Listy S. Moniuszki*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969, s. 47.

odnoszenie się przez Stanisława Moniuszkę do relacji etnicznych. Opisując swój pobyt w Kownie kompozytor odnosi się do litewskości. Z kolej 9 z 12 listów napisanych przez kompozytora podczas jego pobytu w Petersburgu odnosi jego osobę w nieantagonistyczny sposób do rosyjskości. Jedynie wysłana 16 września 1842 roku do Marii Mueller (matki żony kompozytora) relacja ze starań Moniuszki o opublikowanie *Prospektu do Śpiewnika Domowego* w „Tygodniku Petersburskim” opisuje wynikające z antagonizmu polsko – rosyjskiego problemy z opublikowaniem tekstu, który świadczył o polskości i litewskości jego zbioru pieśni. Oczywiście, jako formalny powód podano zakaz drukowania artykułów propagujących dane dzieło, zanim nie uzyska ono zgody cenzora na opublikowanie go. Jednakże mając na względzie, że w dokumencie tym Stanisław Moniuszko odwołuje się w zarówno do polskości jak i do litewskości jako do wyznacznika tego, co narodowe, krajowe i miejscowe i podkreśla, że inspiracją do stworzenia muzyki były zarówno melodie ludowe znad Niemna, jak i wybrane przez niego utwory poetyckie o charakterze i barwie krajowej, można przypuszczać, że to właśnie relacje etniczne, o których występowaniu na ziemiach podległych Imperium Rosyjskiemu zarówno tekst jak i moniuszkowski zbiór pieśni zaświadczały, były przeszkodą w upowszechnianiu *Prospektu*. Zgoda na publikację I tomu *Śpiewnika Domowego* i przedrukowanie w „Tygodniku Petersburskim” *prospektu* do tego dzieła były dla Stanisława Moniuszki na tyle ważnymi wydarzeniami, że 13 październik 1842 wysłał On obszernie podziękowanie do redaktora pisma J.I. Kraszewskiego, nazywając adresata „swoim dobrodziejem”.

Następne treści odnoszące postać kompozytora do relacji etnicznej pojawiają się w pierwszej listownej wzmiance o 2-aktowej wersji *Halki* pochodzącej z 17/29 grudnia 1846 roku. Stanisław Moniuszko informuje we fragmencie swojego listu, że z ukończeniem pracy nad tą operą wiąże nadzieje wyjazdu do Warszawy, gdzie będzie zabiegał o jej wystawienie. Jest to również pierwszy przykład łączenia tej opery i osoby jej kompozytora z polskością. W korespondencji z następnego roku jednokrotnie miało miejsce łączenie Stanisława Moniuszki z polskością i litewskością w związku z omawianiem kwestii 2- aktowej wersji *Halki*. Ciekawym przejawem łączenia postaci kompozytora z relacją etniczną jest korespondencja zdająca relację z wyprawy na Żmudź, którą Stanisław Moniuszko odbył na początku 1848 roku. Podczas niej kompozytor z zapałem oddał się zbieraniu litewskich pieśni ludowych, do których określenia zamiennie używa pojęcia „pieśni narodowe”. Obrazujący tą sytuację list stanowi dłuższą wypowiedź, oddaje entuzjazm piszącego i ukazuje go w roli narodowego twórcy w muzyce. To co ludowe, litewskie, ukraińskie (Moniuszko stosuje określenie „wileńskie”) zostało tu podniesione do rangi tego, co narodowe:

„ [...]Wyobraź sobie, drogi Adamie, co to za pocziwa, nieoceniona ta Maryska (służąca Klewuszczyńskich), którą nie darmo tak lubieś. Ona (słyszac z rozmowy mojej), że potrzebuję narodowych pieśni, zaśpiewała mi kilka, które najwierniej spisałem z jej głosu ze słowami. [...]

*Prawdziwa pieśń ludu, śpiewana przez chłopkę litewską, nie muzykę, a więc można być pewnym, że oryginał.[...]*⁴²⁸.

Owo odnoszenie się do litewskości na zasadzie chronienia się w niej, jest również zauważalne w korespondencji z 1848 roku dotyczącej kantaty *Milda*, której treścią jest litewska legenda. Prawie zawsze towarzyszą temu wzmianki wskazujące na rozczarowanie kompozytora z powodu niedojścia do wystawienia 2-aktowej wersji *Halki* na warszawskiej scenie. W ogóle cechą charakterystyczną wzmiankującej o 2-aktowej wersji *Halki* korespondencji kompozytora z 1848 (3 listy) roku jest ukazywanie swojego przywiązania do litewskości - cechy ojczyzny prywatnej S. Moniuszki przy jednoczesnym dystansowaniu się od polskości - cechy ojczyzny ideologicznej kompozytora. Wyartykułowanym powodem takich deklaracji jest jego zniechęcenie po niedosłej premierze opery w Warszawie i entuzjazm dla amatorskich muzyków wileńskich, którzy w czynie społecznym doprowadzili do estradowego wystawienia *Halki*.

Bardzo ciekawy i znamieny pod względem ukazywania łączności Stanisława Moniuszki z polskością jest ostatni z zachowanych listów z 1849 roku, który Stanisław Moniuszko wysłał z Wilna do Józefa Sikorskiego z datą 27 grudnia. Jest to obszerna relacja z rodzinnego życia kompozytora, której fragment dotyczy Fryderyka Chopina. S. Moniuszko prosi adresata o przesłanie opublikowanego w Bibliotece Warszawskiej tekstu *Wspomnienia Szopena*, którego autorem był Józef Sikorski, używając takich przymiotników jak pragnę i łaknę. Charakter listu wskazuje na to, że za pośrednictwem recepcji tej postaci dokonywała się jego łączność z polskością. Wątek ten jest szerzej rozwijany w dwóch listach z 1850 roku. Fryderyk Chopin występuje w nich jako symbol polskości, a zapal z jakim S. Moniuszko opisuje swoje wrażenia po przeczytaniu tego artykułu i przepisane przez niego fragmenty z prasy wileńskiej dotyczące tego tekstu świadczą o dokonującym się za sprawą recepcji postaci tego kompozytora procesie aktualizowania się łączności z polskością wśród zamieszkujących obszar ojczyzny prywatnej S. Moniuszki współziomków.

Wielostronne relacje etniczne mogły generować konflikty, dlatego zwróciłam uwagę na możliwość wystąpienia antagonizmów etnicznych w korespondencji S. Moniuszki. Dokładna analiza wszystkich listów pozwoliła tylko na 4-krotne zastosowanie kodu „antagonizm polsko-rosyjski” przy 54-krotnym zakodowaniu treści odnoszących w sposób nieantagonizujący samego kompozytora bądź któreś z jego dzieł do rosyjskości. Kontekst słowny korespondencji wskazujący na dotykający jej autora antagonizm polsko – rosyjski 3 krotnie pojawił się w listach, które wysłał on do przyjaciół po powrocie z jednej z podróży do Petersburga, gdy jego

⁴²⁸ St. Moniuszko, *Materiały dalsze do obrabiania pieśni ludu litewskiego*, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Czytelnia Mikroform, Mf. 3706., List numer 96. Do Adama Kirkora?, [Żmudź 1848], [w:] Witold Rudziński, Magdalena Stokowska (opr.) *Listy S. Moniuszki*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969 s. 128-130.

współziomkowie dawali Mu odczuć, że mają Mu za złe tego typu wojaże (rok 1842, 1849, 1850). Wieść o wyjeździe Stanisława Moniuszki do Petersburga wzbudziła postawy antagonistyczne wśród jego rodaków, zamieszkujących teren jego ojczyzny prywatnej. Jednakże nie były to działania skierowane przeciwko konkretnym Rosjanom czy rosyjskości, tylko przeciwko S. Moniuszko. Kompozytora chciano ukarać za podjęcie próby znalezienia przychylnego odbioru dla swojej twórczości w Petersburgu – mieście nie kojarzonym ze światową metropolią kulturową, mimo rzeczywistego pełnienia takiej roli w XIX wieku, tylko stolicy jednego z zaborczych państw Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Ten proces społeczny opisuje S. Moniuszko w jednym z listów zredagowanych na początku lutego 1850 roku następująco: „*Od czasu powrotu mojego ze stolicy (chodzi o podróż do Petersburga, która Moniuszko odbył wiosną 1849 roku – informacja w przypisie) tyle mam ciągłych utrapień i smutków, jak gdybym odpokutować był powinien za przyjemny czas w Petersburgu przepędzony. Co najdotkliwsza, że moje pieniężne dochody znacznie się uszczupliły, te nawet, na które z pewnością liczyłem [...]*”⁴²⁹.

Warto też wspomnieć relację pisemną wysłaną z Petersburga w 1965 roku sprawozdającą trudności na jakie napotykał kompozytor ze strony cenzury carskiej przy zabiegach o wydanie kolejnego tomu *Śpiewnika Domowego*, ukazującą sytuację, w której antagonizm ze strony konkretnych Rosjan dotyka kojarzonego z polskością kompozytora i jego twórczość.

Równie rzadko, bo tylko w korespondencji z lat 1837-1838, występują w korespondencji S. Moniuszki treści wskazujące na antagonizm polsko – niemiecki (4). Podróże kompozytora do stolicy Prus, które miały wtedy miejsce, związane były z pobieraniem przez Niego nauk u Carla Friedricha Rungenhagena, dyrektora Towarzystwa Muzycznego "Singakademie".

W latach następnych kontekst słowny dotyczący polskości, litewskości i rosyjskości przewijał się w listach wielokrotnie (patrz Tabela VIII.II.) ale ich treści będą dokładnie omawiane w podrozdziałach opisujących kategorię badawczą: **Stanisław Moniuszko a rola społeczna, Twórczość Stanisława Moniuszki na podstawie listów kompozytora i Halka a relacja etniczna.**

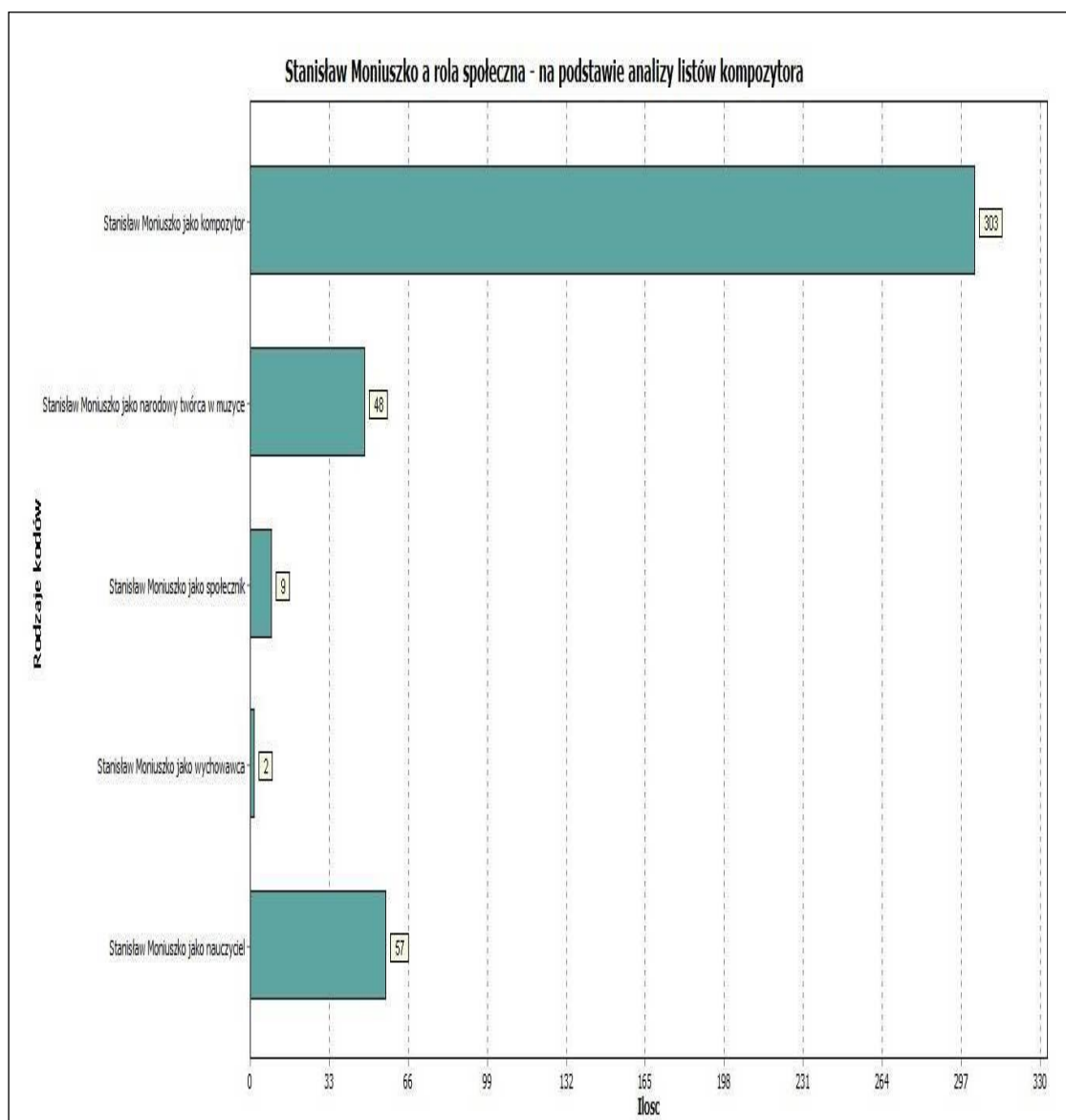
⁴²⁹ List numer 118. Do nieznanego adresata, Wilno, 24 lutego 1850, [w:] Witold Rudziński, Magdalena Stokowska (opr.) *Listy S. Moniuszki*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969 s. 150.

VII.II: Stanisław Moniuszko a rola społeczna

Dane ilościowe analizy treści odpowiadającej kategorii: *Stanisław Moniuszko a rola społeczna* przedstawiono w Tabeli VII.III i na Wykresie VII.II.

Tabela VII.III: Ilość występowania w poszczególnych latach kontekstu słownego odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: Stanisław Moniuszko a rola społeczna.

Kod Rok	Stanisław Moniuszko - kompozytor	Stanisław Moniuszko - narodowy twórca w muzyce	Stanisław Moniuszko - nauczyciel	Stanisław Moniuszko - wychowawca	Stanisław Moniuszko - społecznik
1837	0	0	0	0	0
1838	0	0	0	0	0
1839	2	0	0	0	0
1840	3	0	1	0	0
1841	0	0	0	0	0
1842	7	3	0	2	0
1843	8	0	0	0	0
1844	3	0	0	0	0
1845	1	0	0	0	0
1846	3	0	0	0	0
1847	5	0	0	0	0
1848	3	2	0	0	0
1849	4	1	0	0	0
1850	3	3	0	0	1
1851	5	0	0	0	0
1852	9	0	0	0	0
1853	3	0	0	0	0
1854	3	0	0	0	0
1855	5	0	0	0	0
1856	11	0	0	0	0
1857	23	4	0	0	0
1858	20	7	0	0	0
1859	37	1	0	0	0
1860	33	4	0	0	0
1861	9	3	0	0	0
1862	11	0	0	0	0
1863	1	0	1	0	0
1864	2	0	3	0	0
1865	16	10	4	0	5
1866	16	3	3	0	0
1867	10	3	3	0	0
1868	13	1	2	0	0
1869	11	0	0	0	1
1870	17	2	17	0	0
1871	2	0	16	0	2
1872	4	1	7	0	0



Wykres VII.II: Ilość kontekstu słownego występującego w listach Stanisława Moniuszki odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: Stanisław Moniuszko a rola społeczna.

Na podstawie analizy listów Stanisława Moniuszki można stwierdzić, że najczęściej pełnił on **rolę społeczną kompozytora**. Treści odpowiadające temu kodowi były obecne w całej korespondencji z lat 1837 – 1872. Składały się na nie zwroty wskazujące na rzeczowe omówienia spraw związanych z warsztatem kompozytorskim, z wykonaniem poszczególnych utworów i wydaniem ich. Na 428 zakodowanych listów, 303 z nich ukazują Stanisława Moniuszkę w trakcie pełnienia tej roli. Jako kompozytor zajmował się On różnorodnymi formami muzycznymi, co zostało przeanalizowane na podstawie Jego listów w podrozdziałach VII. III.I – VII.III.IV.

Drugą wartość stanowi 57-krotne zastosowanie kodu wskazującego na pełnienie przez Stanisława Moniuszkę **roli społecznej nauczyciela**. Kod ten odnosi się głównie do korespondencji z lat 1840 – 1872. Pierwsza wzmianka na ten temat pochodzi z młodzieńczej

korrespondencji berlińskiej, z czasów gdy adept kompozycji przebywał na naukach w berlińskiej Akademii Śpiewu u słynnego wówczas pedagoga Rungenhagena, gdzie jednym z jego obowiązków było prowadzenie zespołu kameralnego. Większość z listów ukazujących ich autora w trakcie pełnienia tej roli społecznej pochodzi z okresu 1867 – 1872, gdy był On zatrudniony w Instytucie Muzyki w Warszawie kierowanym przez Apolinarego Kątskiego. Wypowiedzi te mają charakter telegrafu, dotyczą konieczności odwołania, przesunięcia zajęć bądź ich treścią jest spowodowana podróżą odbytą w celu zaprezentowania swoich dzieł na innych scenach prośba o urlop/przedłużenie urlopu.

Trzecią z kolei wartość stanowi 48-krotne zastosowanie kodu **Stanisław Moniuszko jako narodowy twórca w muzyce**. Treści odpowiadające temu kodowi po raz pierwszy wystąpiły w korespondencji z 1842 roku dotyczącej I tomu *Śpiewnika Domowego* (3-krotnie). Towarzyszyło temu odniesienie do polskości i litewskości jako cech składowych tożsamości narodowej kompozytora i kontekst słowny ukazujący antagonizm polsko – rosyjski, hamujący wydanie tego zbioru pieśni. Wskazująca na pełnienie przez kompozytora tej roli społecznej treść listów jest obecna w wielu kolejnych listach szczególnie od roku 1848. Ponieważ dla ukazania procesu budowania polskiej tożsamości narodowej poprzez recepcję postaci i twórczości Stanisława Moniuszki istotne jest ukazanie społecznego procesu *stawiania się przez Stanisława Moniuszko narodowym twórcą w muzyce*, wątek ten zostanie przedstawiony w osobnym podrozdziale **VII.IV**.

Na 428 zakodowanych listów tylko 9 wypowiedzi ukazuje Stanisława Moniuszkę w trakcie pełnienia **roli społecznej społecznika**. 5 z tych dokumentów pochodzi z 1865 r. i dotyczy organizacji koncertów, z których cały dochód bądź jego część został przekazany na cele charytatywne. Poza tym w przeanalizowanej korespondencji tylko 2-krotnie wystąpiła treść wskazująca na pełnienie przez kompozytora **roli społecznej wychowawcy swojego narodu**. Były to wypowiedzi dotyczące projektu I tomu *Śpiewnika Domowego*.

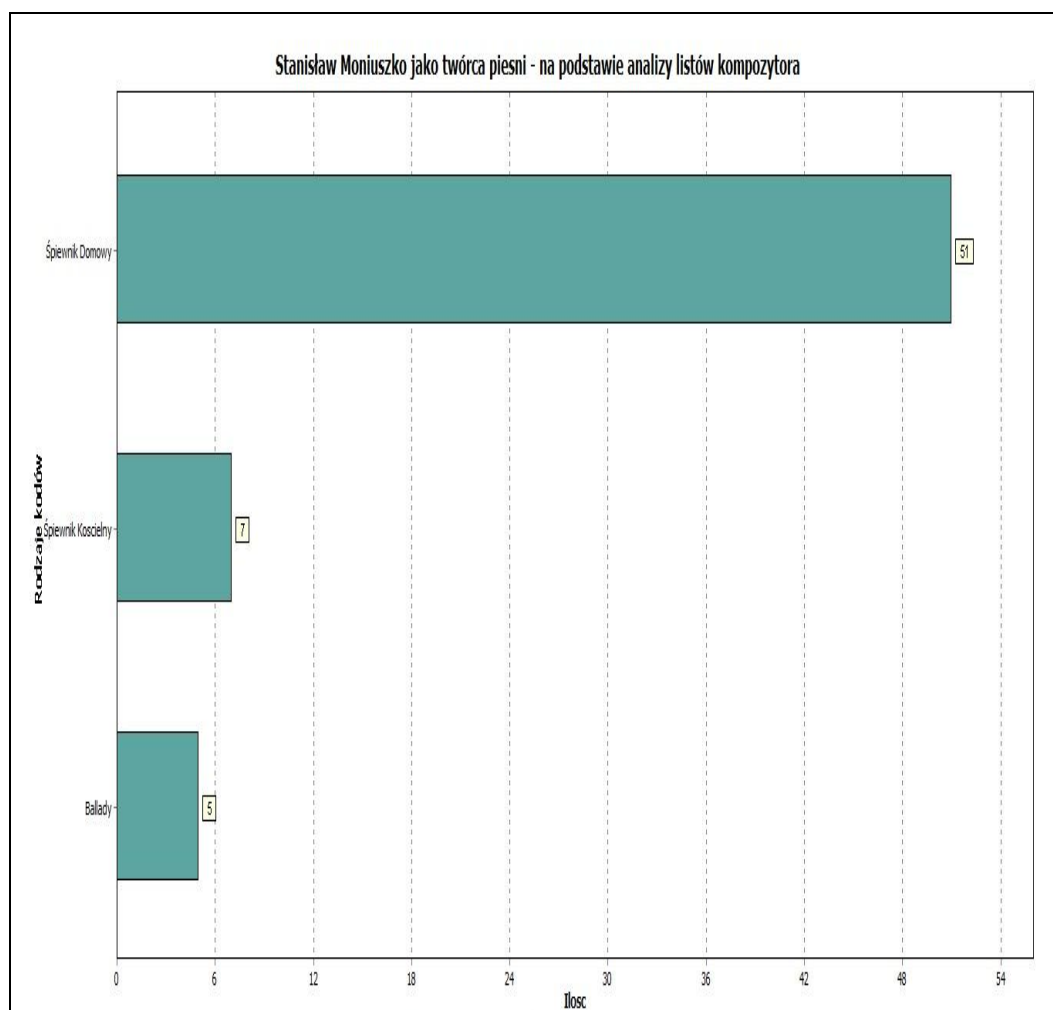
Z ilościowej analizy kodów przypisanych kategorii **Stanisław Moniuszko a rola społeczna** wyraźnie wynika, że uważał On siebie przede wszystkim za kompozytora. Jednak w trakcie swojej drogi artystycznej uczestniczył on w sytuacjach, gdy recepcja jego twórczości nadawała mu rangę narodowego twórcy w muzyce.

VII.III: Twórczość Stanisława Moniuszki na podstawie listów kompozytora

Owocami pierwszych przedsięwzięć kompozytorskich Stanisława Moniuszki są pieśni i ballady, co znalazło wyraźne odbicie w jego listach. Ilość występowania w poszczególnych latach kontekstu słownego odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: Stanisław Moniuszko jako twórca pieśni przedstawiono w Tabeli VII. IV. i na Wykresie VII.III.

Tabela VII. IV: Ilość występowania w poszczególnych latach kontekstu słownego odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: Stanisław Moniuszko jako twórca pieśni.

Kod Rok	Śpiewnik Domowy	Śpiewnik Kościelny	Ballady
1837	0	0	0
1838	0	0	0
1839	0	0	0
1840	0	0	1
1841	0	0	0
1842	5	0	0
1843	5	0	0
1844	3	0	0
1845	1	0	0
1846	1	0	0
1847	0	0	0
1848	0	0	0
1849	0	0	0
1850	3	0	0
1851	3	0	0
1852	5	0	0
1853	2	0	0
1854	2	0	0
1855	4	0	0
1856	2	0	1
1857	2	0	0
1858	3	0	0
1859	4	3	0
1860	2	4	0
1861	0	0	0
1862	4/2	0	0
1863	0	0	0
1864	0	0	0
1865	0	0	0
1866	2	0	0
1867	0	0	0
1868	0	0	2
1869	0	0	1
1870	0	0	0
1871	0	0	0
1872	0	0	0



Wykres VII.III: Ilość kontekstu słownego występującego w listach Stanisława Moniuszki odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: Stanisław Moniuszko jako twórca pieśni.

Pisaniu przez Stanisława Moniuszkę o swojej twórczości pieśniarskiej najczęściej towarzyszyło poruszanie kwestii wydania kolejnego tomu *Śpiewnika Domowego*. Miało to miejsce w 51 dokumentach na 428 zakodowanych listów. Przy porównaniu z ilością dokumentów poświęconych przez kompozytora przedsięwzięciu skomponowania i wydania *Śpiewnika Kościelnego* (7) i samodzielnemu wydaniu skomponowanych przez Niego *Ballad* (5) możemy zauważyć, że realizacja idei *Śpiewnika Domowego* zajmowała szczególne miejsce w życiu kompozytora. Zwłaszcza, że zarówno z poszczególnymi pieśniami składającymi się na jego kolejne tomy (6 z nich zostało wydanych za życia kompozytora, 6 po Jego śmierci) jak i z samą ideą zbioru pieśni narodowych kompozytor łączył relację etniczną, głównie polskość i litewskość oraz fakt stopniowego uświadamiania sobie, że w mniemaniu swoich odbiorców-rodaków pełni on rolę społeczną narodowego twórcy w muzyce.

W 1842 roku 5 z 16 dokumentów dotyczy realizacji idei *Śpiewnika Domowego*. Stanisław Moniuszko występuje w nich jako twórca pieśni, w tym 3-krotnie jako narodowy twórca w

muzyce i 2-krotnie jako wychowawca. Interesującym dokumentem jest prośba o zaanonsowanie I tomu *Śpiewnika Domowego* w jakimś piśmie periodycznym skierowana do J. I. Kraszewskiego: „[...] *Zbiór moich śpiewów, rozdzielonych na trzy rodzaje: ballady, romanse i piosnki sielskie, nie ma innej zalety, jak tylko dobrą chęć kompozytora przysłużenia się śpiewającym, przezornie przyczepiając swoje imię do imion tych, którzy są naszą chwałą. Niemieccy muzycy wyborem poezji umieją siebie inspirować, i ich Szyller, Goethe i wszyscy, sławniejsi poeci znaleźli po nieraz najszcześniejsze melodie. Smutno widzieć, że u nas nikt z piszących muzykę nie spróbował sił swoich na poezjach od dawna wyglądających śpiewaka.[...]Mnie przynajmniej zdaje się, że każdy dobry wiersz przynosi z sobą gotową melodię, a umiejący ją podłuchać i przelać na papier jedna sobie nazwanie szczęśliwego kompozytora wtenczas, gdy niczym innym tylko tłumaczem tekstu w muzycznym języku nazwać by się był powinien. Gdy więc zdolniejsi ode mnie nie domyślili się dotychczas, jaką korzyścią, jaką obroną dla kompozytora jest dobry poeta, gdy lubownicy krajowej muzyki od tak dawna czekają nowych śpiewów, gdy nie jeden z prawdziwych czcicieli narodowej poezji rad byłby słyszeć, jakby muzyka umiała zastosować się do niektórych wierszy – niechże moja pierwsza próba w tym rodzaju w świat idzie, [...]*”⁴³⁰. W początkowym fragmencie przytoczonej wypowiedzi kompozytor odwołał się w sposób nieantagonistyczny do niemieckości. Jako przykład podał niemieckich kompozytorów, którzy tworzyli muzykę do słów niemieckich poetów narodowych. Jednak całość listu odnosi się do polskości, naszości i pośrednio do litewskości jako do wartości, które należy pielęgnować. Przykładem dbania o tą naszość jest tworzenie muzyki do słów narodowych twórców w literaturze, na którą czekają „*lutownicy krajowej muzyki*”. Użycie przez kompozytora zwrotu „*krajowej muzyki*” zamiast „*polskiej muzyki*” pozwala domniemywać, że tożsamościową relacją, w której występuje kompozytor za sprawą I zeszytu *Śpiewnika Domowego* jest zarówno polskość jak i litewskość, gdyż użyte przez Niego pojęcie kraj powinniśmy odnieść do Rzeczypospolitej Obojga Narodów – formacji państwowej istniejącej do momentu dokonania przez Rosję, Austrię i Prusy rozbiórów jej ziem. Autor wypowiedzi ukazuje się jako jednostka stopniowo uświadamiająca sobie, że za sprawą swojej pieśniarskiej twórczości może pełnić role społeczne wychowawcy i narodowego twórcy w muzyce.

Korespondencja wysłana ze stolicy Imperium Rosyjskiego w 1842 roku 4-krotnie dotyczy składającej się na I tom *Śpiewnika Domowego* twórczości pieśniarskiej kompozytora, przy czym 2 z tych wypowiedzi ukazują Go w roli społecznej narodowego twórcy w muzyce. Wysłana 16 września 1842 roku do Marii Mueller (matki żony kompozytora) relacja ze starań Moniuszki o opublikowanie *Prospektu do Śpiewnika Domowego* w „Tygodniku Petersburskim” opisuje wynikające z antagonizmu polsko – rosyjskiego problemy z opublikowaniem tekstu,

⁴³⁰ List numer 33, Do J. I. Kraszewskiego Wilno, 26 maja 1842 [w:] Witold Rudziński, Magdalena Stokowska (opr.), Listy S. Moniuszki, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969: s. 61 – 62.

który świadczył o polskości i litewskości jego zbioru pieśni. W kolejnym liście do Marii Mueller kompozytor podaje informację, że wszystkie pieśni wybrane przez niego jako części składowe *I Śpiewnika Domowego* pomyślnie przeszły cenzurę. „[...]Jakoż wczoraj na naznaczony termin stawilem się w komitecie cenzury – i otrzymałem mój Śpiewnik!!! Zupełnie pozwolony, ze Świtezianką i ze wszystkimi wątpliwościami, o których prześwietna Wileńska Cenzura zdecydować nie była w stanie [...]”⁴³¹. Znamienne, że wypowiedź ta ukazuje radość kompozytora z dopuszczenia do druku zbioru pieśni, wśród których znajdowało się muzyczne opracowanie *Świtezianki* Adama Mickiewicza. W tym dokumencie autor ukazuje się w roli narodowego twórcy w muzyce, a jego twórczość pieśniarska zawarta w I tomie *Śpiewnika Domowego* odniesiona jest do polskości i do litewskości. Podobny charakter ma prospekt do *Śpiewnika Domowego*, który ukazał się w 72 numerze „Tygodnika Petersburskiego”. Kompozytor napisał: „[...] Śpiewnik mój zawierać będzie zbiór śpiewów na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu. Wiersze – starałem się wybrać z najlepszych naszych poetów, mianowicie: Piosnki sielskie, tudzież Piosnki wieśniacze znad Niemna w nim umieściłem, będąc tego przekonania, że te utwory poetyczne najwięcej na sobie charakteru i barwy krajowej okazywały. Nadto poważylem się jeszcze doświadczyć zupełnie nowej u nas formy śpiewu, który w opowiadaniu naiwnym o Dziadku i babie w rodzaju pieśni gminnych usiłowałem objawić. Z tych zatem względów Śpiewnik mój może obudzić na swą stronę jakiś interes. Bo jeżeli piękne poezje, połączone z piękną muzyką, zdolne są otworzyć sobie wstęp do ucha i serca najmniej muzycznego, to nawet słabsza muzyka, która się mniej szczęśliwie uda, przy poezji celującej wyższe dla siebie pobłażanie; a to, co narodowe, krajowe, miejscowe, co jest echem dziecinnych naszych przypomnień, nigdy mieszkańcom ziemi, na której się urodzili i wzrosli, podobać się nie przestanie. Pod wpływem takiego natchnienia układane śpiewy moje, chociaż mieszczące w sobie różnego rodzaju muzykę, dążność i charakter mają zawsze krajowy. [...]”⁴³². Wyznacznikiem tego, co narodowe, krajowe i miejscowe jest tutaj zarówno polskość jak i litewskość, melodie ludowe znad Niemna oraz wybrane przez S. Moniuszkę utwory poetyckie o charakterze i barwie krajowej.

Cechą charakterystyczną listów opisujących moniuszkowskie pieśniarstwo z lat 1859 – 1860 jest połączenie tematyki ludowej i narodowej z religijną. W latach tych po raz pierwszy kompozytor poruszył w swoich listach zagadnienia muzyki religijnej, której komponowanie związane było z realizacją idei *Śpiewnika Kościelnego*. Był to wątek charakterystyczny dla listów tylko z tych dwóch lat.

⁴³¹ List numer 46. Do Marii Muellerowej, Petersburg, wrzesień 1842 [w:] Witold Rudziński, Magdalena Stokowska (opr.), Listy S. Moniuszki, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków:1969, s. 76 - 77.

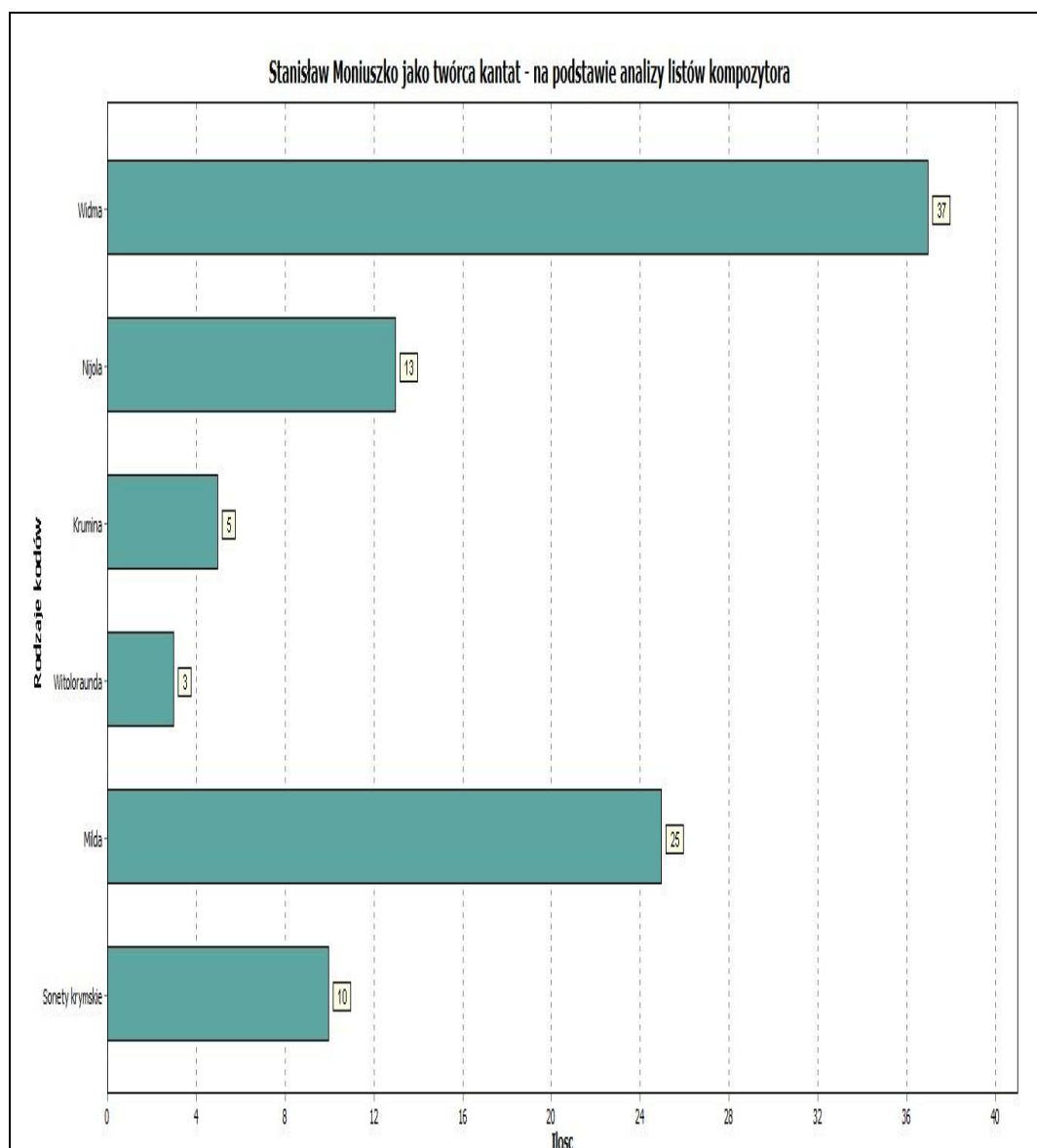
⁴³² St. Moniuszko, *Prospekt do Śpiewnika Domowego*, „Tygodnik Petersburski” z 22 IX/4 x 1842, nr 72 s. 495.

Stanisław Moniuszko jako twórca kantat

Informacje o twórczości kantatowej przewijają się w listach Moniuszki w sposób umiarkowany, ale na przeciągu wielu lat (Tabela VII. V., Wykres VII. IV.).

Tabela VII. V: Ilość występowania w poszczególnych latach kontekstu słownego odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: Stanisław Moniuszko jako twórca muzyki kantatowej.

Kod Rok	Widma	Nijoła	Krumina	Witoloraunda	Milda	Sonety Krymskie
1837	0	0	0	0	0	0
1838	0	0	0	0	0	0
1839	0	0	0	0	0	0
1840	0	0	0	0	0	0
1841	0	0	0	0	0	0
1842	0	0	0	1	0	0
1843	0	0	0	0	0	0
1844	0	0	0	0	0	0
1845	0	0	0	0	0	0
1846	0	0	0	1	0	0
1847	0	0	0	0	0	0
1848	0	0	0	0	3	0
1849	0	1	1	0	2	0
1850	0	1	1	0	2	0
1851	0	0	0	0	1	0
1852	0	5	3	0	0	0
1853	0	0	0	0	0	0
1854	0	0	0	0	1	0
1855	0	0	0	0	0	0
1856	1	4	0	0	2	0
1857	1	0	0	0	0	0
1858	0	0	0	0	0	0
1859	0	0	0	1	11	0
1860	0	1	0	0	2	0
1861	0	0	0	0	1	0
1862	0	0	0	0	0	0
1863	0	0	0	0	0	0
1864	1	0	0	0	0	0
1865	14	1	0	0	0	0
1866	6	0	0	0	0	0
1867	5	0	0	0	0	0
1868	7	0	0	0	0	6
1869	0	0	0	0	0	1
1870	2	0	0	0	0	3
1871	0	0	0	0	0	0
1872	0	0	0	0	0	0



Wykres VII. IV: Ilość kontekstu słownego występującego w listach Stanisława Moniuszki odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: Stanisław Moniuszko jako twórca kantat.

Pierwsza listowna wzmianka o kantatowej twórczości Stanisława Moniuszki znajduje się w jego listach z 1842 roku. Dotyczy ona projektu kantaty *Witoloraunda* do słów Jana Ignacego Kraszewskiego tak samo jak druga wzmianka z 1846 roku. Natomiast pierwsza informacja o skomponowanym dziele kantatowym pochodzi z 1848 roku i jej treścią jest oparta na litewskiej legendzie *Milda*. Kwestie związane z komponowaniem, rozpowszechnianiem i wystawianiem tej kantaty są trwale, aczkolwiek niezbyt często, poruszane w korespondencji z lat 1848 – 1861. Znamienne, że po niedoszłej do skutku warszawskiej premierze 2-aktowej *Halki* (planowanej przez kompozytora na 1848 rok), to właśnie oddając się pracy nad kantatą *Mildą* kompozytor odnalazł spokój i potwierdzenie swoim umiejętności twórczych. W świadczącej o tym korespondencji ma również miejsce odnoszenie się do litewskości (cechy Jego ojczyzny

prywatnej) na zasadzie chronienia się w niej i znajdowania przestrzeni dla swej twórczości. Z 1848 roku pochodzi również epistolarna deklaracja kompozytora, wskazująca na kantatę a nie na operę, jako na gatunek muzyczny, w którym On najpełniej się wypowiada. 25-krotnemu poruszaniu przez kompozytora spraw związanych z komponowaniem bądź wystawieniem kantaty *Milda* często towarzyszyło łączenie tej kantaty z litewskością, gdyż jej treść jest oparta na litewskim podaniu ludowym, podobnie jak kantaty *Nijoła*, pomyślanej przez kompozytora jako druga część *Mildy*, z którą kwestie związane poruszono w 13 listach. Warto zaznaczyć, że komponowania *Nijoły* kompozytor podjął się niedługo po zakończeniu pracy nad *Mildą*. Znamienne, że kompozycja ta rozpoczyna się chóralną apostrofą do Litwy czyli kantata ta nosi znamiona swoistego rodzaju afirmacji litewskości. Ze względu na ludową, litewską treść tych kantat, zwykło się łączyć je z litewskością choć w stosunkowo niewielu listach Stanisława Moniuszki odnajdujemy wypowiedzi bezpośrednio łączące te dzieła z litewskością. Należy też wspomnieć, że jeżeli w danym roku kompozytor odbywał podróż do Petersburga w celu zapoznania ze swoją twórczością tamtejsza publiczność, tak jak to miało miejsce w 1856 roku, wzmiankom o tych dwóch kantatach towarzyszy nieantagonistyczne odnoszenie osoby kompozytora do rosyjskości. W 1859 roku miało miejsce wystawienie kantaty *Milda* w Warszawskim Teatrze, w przygotowanie którego kompozytor był osobiście zaangażowany. W korespondencji z tego roku aż 11 razy została poruszona ta kwestia, co stanowi najwyższą wartość dla tej konkretnie kantaty. Zarówno *Mildę* jak i *Nijołę* Stanisław Moniuszko prezentował warszawskiej publiczności jeszcze w 1860 roku, stąd w jego korespondencji z tego roku możemy odnaleźć wzmianki dotyczące prób z orkiestrą i chórami, które w związku z tym kompozytor prowadził. Stanisław Moniuszko zabiegał również o wykonanie fragmentów *Mildy* na koncercie w Paryżu, o czym pisał w liście do żony (28.12.1961 roku). Przedsięwzięcie to nie zostało jednak zrealizowane.

Jeżeli chodzi o twórczość kantatową, to kompozytor najczęściej poruszał w swoich listach zagadnienia związane z wydaniem bądź wystawieniem *Widm* (37 razy). Jest to wokalnie – instrumentalny cykl utworów muzycznych napisany do II części *Dziadów* Adama Mickiewicza. Z listów lat 1856 - 1857 pochodzą pierwsze, krótkie, doniesienia dotyczące tej kantaty. Pisaniu przez Stanisława Moniuszkę o tych utworach często towarzyszyło podkreślanie znaczenia, jakie dla polsko – litewskiej grupy narodowej i szerzej dla społeczności słowiańskiej ma/powinny mieć poetyckie dzieła Mickiewicza.

Dopiero pod koniec grudnia 1864 roku wysłał On krótki telegram do wydawców Gebethnera i Wolfa, dotyczący finansów, wskazujący na to, że zajmuje się On przygotowaniem przyszłorocznego koncertu, na którym warszawska publiczność będzie mogła wysłuchać *Widm*. W listach napisanych przez kompozytora w 1865 roku, aż 14 razy poruszył on kwestie związane z tą kantatą. W zależności od tego czy ich tematem było lwowskie, czy petersburskie wykonanie moniuszkowskiego dzieła do II części *Dziadów* Adama Mickiewicza, towarzyszyło łączenie

kompozytora z relacjami etnicznymi: polskość i ukraińskość (8-krotnie), polskość i rosyjskość (2-krotnie, w tym 1-krotnie w tym samym dokumencie, w którym występuje również odniesienie do ukraińskości). Przy czym owa polskość była łączona z treścią utworu, a rosyjskość i ukraińskość z miejscem jego wystawienia. Sprawa *Widm* jest jeszcze poruszona w korespondencji z lat 1866 – 1868 i z roku 1870. Tylko w jednym dokumencie 1866 roku towarzyszyło temu odniesieniu osoby kompozytora do polskości, czeskości, słowiańskości i ukazanie go w roli narodowego twórcy w muzyce. Jest to obszerna wypowiedź skierowana do Haleny Zawiszanki, śpiewaczki opery praskiej, którą Stanisław Moniuszko angażował w szukanie czeskiego tłumacza libretta *Widm*, aby zaprezentować kantatę praskiej publiczności. Działaniom tym nadał rangę epokowego wydarzenia w historii muzyki słowiańskiej.

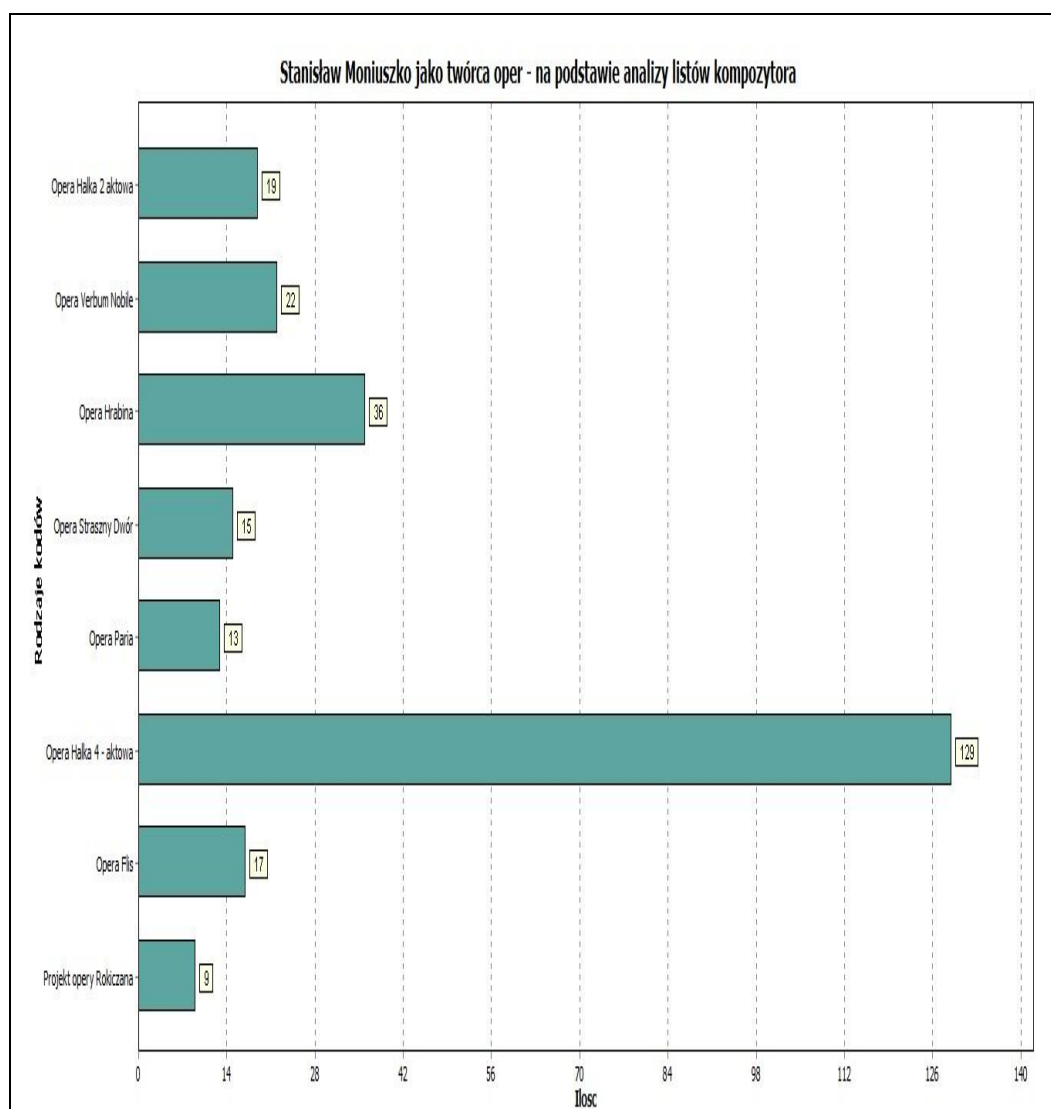
Na początku 1867 roku Stanisław Moniuszko odbył podróż do Krakowa, gdzie miał miejsce koncert na jego cześć. Wobec pozytywnego przyjęcia jego osoby jako narodowego twórcy w muzyce polskiej i fragmentów jego twórczości, w trakcie tego pobytu przedsięwziął on starania o zorganizowanie krakowskiego i praskiego koncertu, na którym zostaną zaprezentowane *Widma*. Towarzyszyło temu 4-krotne odnoszenie jego osoby do polskości i czeskości. *Widma* były również przedmiotem 7 – listów z 1868 roku. Wśród tych dokumentów osobistych znajdujemy też doniesienia o kolejnej moniuszkowskiej kantacie napisanej do wierszy Adama Mickiewicza – *Sonety Krymskie* na tenor, chór mieszany i orkiestrę. Jednak sprawy związane z wydaniem i wykonaniem tych utworów były znacznie rzadziej poruszane przez Stanisława Moniuszkę w jego korespondencji (10 razy). Należy to wiązać z datą powstania tych kantat: *Widma* pochodzą z 1859 roku a *Sonety Krymskie* z 1867 roku. Pierwszy list dotyczący projektu *Widm* pochodzi z 1856 a ostatni z 1870 roku podczas gdy *Sonety Krymskie* występują tylko w listach kompozytora z lat 1868 - 1870. Ostatnie listowne wzmianki o kantatowej twórczości Stanisława Moniuszki pochodzą z 1870 roku. Kompozytor odbył wtedy swoją ostatnią podróż do Petersburga, gdzie z sukcesem zaprezentował swoją operę *Halka*, w wersji 4 – aktowej i w związku z tym żywił On nadzieję na zorganizowanie w stolicy Imperium Rosyjskiego koncertów *Widm* i *Sonetów krymskich*. Wzmiankom listownym na ten temat towarzyszyło odniesienie kompozytora do polskości i rosyjskości, przy czym pierwsza relacja miała charakter tożsamościowy w przeciwieństwie do drugiej.

Stanisław Moniuszko jako twórca oper

Częstość poruszania przez Stanisława Moniuszkę w poszczególnych latach jego zawodowej działalności kwestii związanych z twórczością operową przedstawia Tabela VII.VI. i Wykres VII.V.

Tabela VII.VI: Ilość występowania w poszczególnych latach kontekstu słownego odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: Stanisław Moniuszko jako twórca oper.

Kod Rok	Halka 2 - aktowa	Halka 4 - aktowa	Verbum Nobile	Hrabina	Straszny Dwór	Paria	Flis	Projekt opery Król chłopów/Rokiczana
1837	0	0	0	0	0	0	0	0
1838	0	0	0	0	0	0	0	0
1839	0	0	0	0	0	0	0	0
1840	0	0	0	0	0	0	0	0
1841	0	0	0	0	0	0	0	0
1842	0	0	0	0	0	0	0	0
1843	0	0	0	0	0	0	0	0
1844	0	0	0	0	0	0	0	0
1845	0	0	0	0	0	0	0	0
1846	1	0	0	0	0	0	0	0
1847	5	0	0	0	0	0	0	0
1848	3	0	0	0	0	0	0	0
1849	3	0	0	0	0	0	0	0
1850	4	0	0	0	0	0	0	0
1851	0	0	0	0	0	0	0	0
1852	0	0	0	0	0	0	0	0
1853	0	0	0	0	0	0	0	0
1854	0	0	0	0	0	0	0	0
1855	1	0	0	0	0	0	0	0
1856	0	0	0	0	0	0	0	0
1857	2	23	0	0	0	0	0	0
1858	0	21	0	0	0	0	9	3
1859	0	8	0	16	0	2	2	5
1860	0	9	9	11	0	0	3	0
1861	0	5	5	2	1	0	0	0
1862	0	6	3	2	0	0	0	0
1863	0	0	0	1	0	0	0	0
1864	0	1	0	0	0	0	0	0
1865	0	9	1	1	10	0	1	0
1866	0	8	1	2	2	0	1	1
1867	0	11	1	0	0	0	1	0
1868	0	3	0	0	0	1	0	0
1869	0	7	0	0	1	6	0	0
1870	0	17	0	0	0	3	0	0
1871	0	0	0	0	0	0	0	0
1872	0	1	2	1	1	1	0	0



Wykres VII. V: Ilość kontekstu słownego występującego w listach Stanisława Moniuszki odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: Stanisław Moniuszko jako twórca oper.

Najwięcej, bo aż 148 fragmentów listów Moniuszki dotyczy pierwszej a zarazem najsłynniejszej (obok *Straszego Dworu*) opery *Halka*, przy czym zagadnienie 2-aktowej wersji *Halki* poruszono tylko 19 razy a o 4-aktowej wersji tej opery kompozytora pisał 129 razy. Należy pamiętać, że opera ta jeszcze za czasów życia swojego kompozytora funkcjonowała w ramach polskich grupy narodowej jako symbol polskości. Aczkolwiek nie każdorazowe jej wykonanie aktywizowało wśród jej odbiorców polskie patriotyczno – narodowe treści. Miały miejsce również prezentacje dzieła, podczas których przede wszystkim zwracano uwagę na zawarte w nim wątki społeczne. Krytyka stosunków społecznych panujących pomiędzy jednostkami wywodzącymi się z uprzywilejowanej polskiej szlachty i wyzyskiwanej przez nią warstwy chłopskiej, była charakterystyczną cechą pierwszej wersji opery. W jej rozszerzonej wersji motyw ten ułagodzone, ale nie wyeliminowano go. Stąd w zależności od tego w jakim kontekście sytuacyjnym przebiegała prezentacja opery i jej odbiór, następowała aktualizacja jej

patriotyczno – narodowych bądź krytyczno – społecznych treści. Podczas gdy pierwotną wersję opery kompozytor łączył z polskością i litewskością, jej druga wersja była przede wszystkim kojarzona z polskością. Ponieważ recepcja tej opery odegrała kluczową rolę w XIX – wiecznym procesie budowania polskiej tożsamości narodowej poprzez muzykę poświęcono jej odrębny podrozdział VII.IV.

Kolejne dzieła moniuszkowskie takie jak *Flis*, *Hrabina*, *Verbum Nobile* i projekt opery *Rokiczana* również były przez kompozytora i ich odbiorców kojarzone z polskością, jednakże treści dotyczące tych dzieł znacznie rzadziej występowały w korespondencji kompozytora niż wątek *Halki*. Przykładowo w latach 1846-1857 był to jedyny operowy motyw korespondencji Stanisława Moniuszki. Dopiero po warszawskim sukcesie rozszerzonej wersji *Halki* (1.01.1858.) Moniuszko przekonał się, że warto swoje wysiłki twórcze zaangażować w uprawianie tego gatunku muzyki scenicznej. Jeszcze w 1858 roku snuł on plany napisania opery *Rokiczana/Król chłopów*, której treść związana była z polską historią. Jednym z bohaterów tego dzieła miał być król Kazimierz Wielki. Niestety treść libretta tej opery nie uszła uwadze rosyjskim cenzorom, którzy nakazali usunięcie postaci królewskiej, co w ostateczności spowodowało, że Moniuszko zaniechał pracy nad tą operą. Informuje o tym list kompozytora skierowany do Edwarda Ilcewicza, z 26.07.1859 roku⁴³³. Jednak pojedyncze doniesienia o pracy nad tą operą znajdujemy jeszcze w korespondencji z lat 1865 -1867.

Z 1858 roku pochodzi 9 dokumentów osobistych, w których kompozytor pisał o swojej drugiej ze zrealizowanych oper, 1-aktowym dziele *Flis*. Partyturę tej opery kompozytor nazywa „bratem *Halki*”, co wskazuje na przypisywanie jej przez kompozytora podobnej rangi, co swojej pierwszej operze. W korespondencji z 1858 roku znajdujemy zarówno doniesienia o komponowaniu przez Moniuszkę *Flisa*, jak i o prowadzeniu przez Niego prób z warszawskim zespołem operowym, aby jeszcze w roku powstania tej opery zaprezentował ją publiczności: polskiej i przyjezdnej rosyjskiej. Pisaniu o *Flisie* towarzyszyło 5-krotne odnoszenie się przez kompozytora do relacji etnicznej: 4-krotnie do polskości, 1-krotnie do rosyjskości. W liście wysłanym z Warszawy do żony w połowie września 1858 Moniuszko wyraził nadzieję, że *Flis*, nad którego wystawieniem pracuje z artystami warszawskiego teatru, zostanie obejrzany przez Cara Aleksandra II, który wówczas miał przebywać w Warszawie, z czym kompozytor łączył plany na poprawę warunków finansowych swojej rodziny. Mające miejsce w tym dokumencie odniesienie osoby kompozytora do rosyjskości nie miało charakteru tożsamościowego ani antagonizującego. W praktyce okazało się, że do zapoznania się z *Flisem* przez władzę Imperium Rosyjskiego nie doszło, co bardzo pozytywnie odebrała warszawska publiczność

⁴³³ List nr 346, Do Edwarda Ilcewicza, Warszawa 26.07.1859, [w:] Witold Rudziński, Magdalena Stokowska (opr.), Listy S. Moniuszki, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków:1969, s.364-365.

moniuszkowskiej twórczości. W liście do żony z 5/17 października 1858 roku kompozytor pisał: „[...] *Pobył Cesarza żadnej mi nie zrobił pomocy, bo czy to intrygi, czy co innego, dość, że Flisa ani Halki nie widział! Ale nie ma złego, co by na dobre nie wyszło – publiczność trzyma najwyraźniej moją stronę – graliśmy Flisa już cztery razy przy przepelnionej Sali i coraz więcej się podoba [...]*”⁴³⁴. Warto podkreślić, że w dokumentach sprawozdających przebieg recepcji drugiej opery moniuszkowskiej, kompozytor często poruszał również kwestię kolejnych wystawień *Halki*, realizowanych przez artystów teatru warszawskiego. Estetyczne doznania związane z recepcją *Flisa* były entuzjastycznie przyjmowane i łączone z polsnością przez rodzimą publiczność, tak jak miało to miejsce w przypadku odbioru 4-aktowej wersji *Halki*. Przykładowo świadczy o tym jedna z recenzji opublikowanych w „Gazecie Warszawskiej” nr 269, z 11.10.1858 roku: „*Publiczność nasza [...] zrozumiała całą ważność tego wypadku i z ukazaniem się wśród orkiestry Moniuszki powitała go oklaskami i nimi przeprowadziła go aż do pulpitu. Ten dowód serdecznej miłości i czci [...] powtarzał się przy każdym z kolei przedstawieniu Flisa i zapewne długo jeszcze powtarzać się będzie, służąc wymownym świadectwem [...]*”. W korespondencji kompozytora również znajdujemy doniesienia o przepelnionym teatrze podczas wystawiania *Flisa* i związanej z tym żywiołowej, serdecznej reakcji publiczności. W 3 listach zdających sprawę z procesu recepcji drugiej moniuszkowskiej opery kompozytor funkcjonuje jako narodowy twórca w muzyce polskiej. Jednakże w następnych latach 1859 – 1860 oraz 1865 - 1867 znajdujemy tylko krótkie, sprawozdawcze, rzeczowe wypowiedzi dotyczące kwestii finansowych bądź partytury *Flisa*. Dokumenty te nie zawierają jednak treści wskazujących na proces mitologizacji postaci kompozytora bądź jego dzieła na narodowy symbol.

Trzecią z kolei operą skomponowaną przez Stanisława Moniuszkę jest *Hrabina* (opera buffa). Jej librecistą, tak jak *Halki*, był Włodzimierz Wolski. Kwestie związane z komponowaniem i przygotowywaniem artystów teatru warszawskiego do wystawienia pierwszej komicznej opery Stanisława Moniuszki były 16 razy poruszane w 1859 roku. Jednak z powodu złego stanu zdrowia kompozytora warszawska premiera *Hrabiny* odbyła się dopiero 6.02.1860. Nie towarzyszył im kontekst słowny wskazujący na pełnienie przez Moniuszkę roli narodowego twórcy w muzyce.

Z 1860 roku pochodzą również pierwsze listowne wzmianki o operze *Verbum Nobile*. Treść ich nie wskazuje na odnoszenie dzieła i jego twórcy do relacji etnicznej, a jedynie na to, że kompozytor pracował nad tą operą. W 1861 roku Stanisław Moniuszko korespondował z Edwardem Ilcewiczem w sprawie wystawienia *Verbum Nobile* w teatrze wileńskim. Jednak do wydarzenia tego nie doszło, gdyż ta placówka artystyczna została zamknięta.

⁴³⁴ List nr 303, Do żony, Warszawa 5/17.10.1858, [w:] Witold Rudziński, Magdalena Stokowska (opr.), Listy S. Moniuszki, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków: 1969, s.331 – 332.

Łączenie relacji etnicznej z twórczością operową jest widoczne tylko w dwóch listach z 1861 roku, gdy po raz pierwszy poinformował o komponowaniu opery *Straszny Dwór* oraz w obszernej relacji dotyczącej wyboru programu na koncert moniuszkowski w stolicy Francji, którą kompozytor wysłał do swojej żony z Paryża. W słynnym liście skierowanym do Edwarda Ilcewicza, z ustaleniem którego daty XX-wieczni badawcze mieli wiele problemów, praca nad *Strasznym Dworem* została określona jako „jedyna prawdziwa bieżących kłesk pocieszycielka”⁴³⁵. Aby należycie zrozumieć tę wypowiedź trzeba mieć na względzie, że był to czas wzmożonych propolskich manifestacji narodowych, które zaborcze władze rosyjskie brutalnie tłumili. W ramach takiego kontekstu sytuacyjnego funkcjonowania jednostek należących do polskiej grupy narodowej zaboru rosyjskiego, wytwory artystyczne tętniące rytmemi polskich tańców narodowych funkcjonowały jako symbole polskości. Tak też się stało z *Polonezem Pan Chorąży* z opery *Hrabina*. Stąd gdy pod koniec 1861 roku Stanisław Moniuszko w liście do żony zastanawiał się nad wyborem repertuaru na koncert zaznajamiający paryską publiczność z jego twórczością, jako swoje propozycje wymienił fragmenty większych dzieł, których recepcja przez rodzimą dla kompozytora publiczność zmitologizowała je na symbole narodowe. Do takich utworów należał *Polonez Pan Chorąży* z opery *Hrabina*. W praktyce okazało się jednak, że zinternalizowane przez kompozytora symboliczne znaczenia, które wybranym jego dziełom bądź ich fragmentom przypisywały jednostki należące do polskiej bądź litewskiej wspólnoty kulturowej, nie odpowiadały gustom prominentnym dyrektorów paryskich placówek teatralnych i do wystawienia tych dzieł w Paryżu nie doszło. Moniuszko donosi o tym w jednym z pierwszych swoich listów wysłanych do żony na początku 1862 roku. Druga listowna wzmianka o operze *Hrabina* zawarta w moniuszkowskiej korespondencji z 1862 roku ma charakter sprawozdawczy.

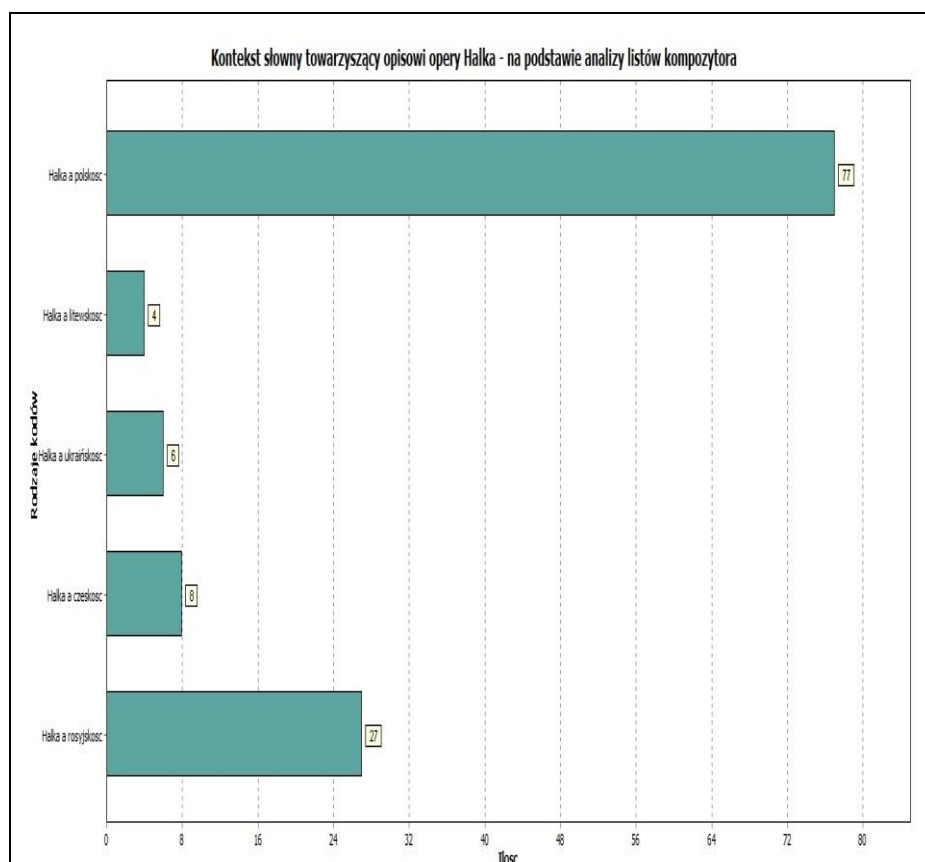
Lata 1863 – 1864 naznaczone były wybuchem powstania styczniowego i popowstaniowymi prześladowaniami ludności polskiej zamieszkałej na ziemiach zaboru rosyjskiego. W tym kontekście należy rozumieć symboliczną wymowę epistolarnego milczenia Stanisława Moniuszki na temat swoich oper i łączonych z nimi relacji etnicznych. Tylko w jednym liście z 1863 roku kompozytor donosi o wykonaniu przez warszawski teatr *Hrabiny*, ale w dokumencie tym brak kontekstu słownego wskazującego na pełnienie przez recepcję tej opery pozaestetycznych funkcji. Chociaż biorąc pod uwagę społeczno - polityczny kontekst sytuacyjny funkcjonowania ówczesnej polskiej grupy narodowej, aktywizowanie przez poszczególne fragmenty tej opery procesu budowania tożsamości narodowej poprzez muzykę jest bardzo prawdopodobne.

⁴³⁵ List nr 521, Do Edwarda Ilcewicza, Warszawa, 27 listopada 1861 (mylnie datowany: 27.11.1863.), [w:] Witold Rudziński, Magdalena Stokowska (opr.), Listy S. Moniuszki, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków: 1969, s. 453.

Bardzo ciekawa jest zachowana korespondencja relacjonująca pierwsze wykonania *Straszego Dworu* w 1865 r. O operze tej łącznie wspomniał kompozytor tylko 15 razy w swoich listach, ale wśród tych listów znajduje się obszerna relacja z wykazującej cechy manifestacji patriotycznej reakcji warszawskiej publiczności na jej działanie „ku pokrzepieniu serc” i wzmianka o zawieszeniu wykonywania tego dzieła przez cenzurę carską. Wskazuje to na ważne miejsce tej opery w ramach dyskursu zaangażowanego w walkę narodowowyzwoleńczą polskiej grupy narodowej. Ze zrealizowanych przez Stanisława Moniuszkę oper najrzadziej autor pisał o *Parii*, czego powodów należy upatrywać w dacie powstania tego utworu scenicznego, była to ostatnia skomponowana przez Niego opera, oraz jej niepolskiej, indyjskiej tematyce, a więc obcej ówczesnemu odbiorcy dzieł moniuszkowskich, wywodzącego się głównie ze środowiska warszawskiego, którego kompetencje kulturowe były ukształtowane w taki sposób, aby sprawnie rozpoznawać i przyswajać dzieła wyrażające patriotyczno – narodowe, polskie bądź ludowe treści.

VII.IV: Halka a relacja etniczna

Halka stała się najpopularniejszą operą Stanisława Moniuszki, stąd warto prześledzić jej losy w relacji etnicznej za życia kompozytora (Wykres VII. VI.).



Wykres VII.VI: Ilość kontekstu słownego występującego w listach Stanisława Moniuszki odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: *Halka* a relacja etniczna

Pierwsze operowe dzieło Stanisława Moniuszki, początkowo 2-aktowa, później 4-częściowa *Halka*, w korespondencji kompozytora najczęściej było odnoszone do polskości. Przy czym 2-aktowej wersji tego dzieła towarzyszyło odnoszenie jej do polskości i litewskości, a 4-aktowej - do polskości jako do cechy wyznaczającej jej tożsamość narodową. Drugą najczęściej obecną w korespondencji kompozytora relacją etniczną, z którą łączył on ten utwór sceniczny była rosyjskość. Odniesienia te miały nietożsamościowy charakter, a jedynie były konsekwencją starań Moniuszki o wystawienie rozszerzonej wersji *Halki* w Moskwie bądź w Petersburgu. Taki sam charakter miało odnoszenie pierwszej moniuszkowskiej opery do ukraińskości. Natomiast łączeniu opisywanego dzieła z czeskością towarzyszyło podkreślanie przez kompozytora braterskości polskiego i czeskiego narodu.

Pierwsza listowna wzmianka o 2-aktowej wersji *Halki* pochodzi z 17/29 grudnia 1846 roku. Stanisław Moniuszko informuje we fragmencie swojego listu, że z ukończeniem pracy nad tą operą wiąże nadzieje wyjazdu do Warszawy, gdzie będzie zabiegał o jej wystawienie. Jest to również pierwszy przykład łączenia tej opery z polskością. Tendencja ta utrzymuje się w korespondencji z 1847 roku. Zagadnienie 2-aktowej wersji *Halki* zostało w niej poruszone 5 - krotnie, przy czym tylko 1-krotnie łączono operę z litewskością a nie z polskością. Odniesieniom do polskości towarzyszył entuzjazm związany z planami wystawienia *Halki* w Warszawie. Kontrastuje to z korespondencją pochodzącą z 1848 roku, w której reakcji kompozytora na wycofanie się przez dyrekcję Teatru Warszawskiego z wystawienia 2-aktowej wersji *Halki* towarzyszyło dystansowanie się do polskości przy jednoczesnym podkreślaniu związku tej opery z litewskością/i ukraińskością. Niemocy warszawskiego zespołu artystycznego przeciwstawia chęć i zapał amatorskich muzyków z Wilna, którzy doprowadzili do estradowego wystawienia *Halki*. Jest to dłuższy list, w którym S. Moniuszko akcentuje swoje przywiązanie do wileńskości – cechy ojczyzny prywatnej kompozytora. Z kolei korespondencja kompozytora z 1849 roku wskazuje na silne wrażenie, jakie zrobiła na S. Moniuszce podróż do Petersburga. Tylko w jednym liście z tego roku 2-aktowa wersja *Halki* łączona jest z relacją etniczną, z polskością jako przestrzenią, w której osadzona jest tożsamość narodowa tego utworu i z rosyjskością muzyki Aleksandra Dargomiżskiego, stanowiącą punkt odniesienia umożliwiający Stanisławowi Moniuszce zrozumienie co to znaczy, że wybrane utwory muzyczne mogą symbolicznie świadczyć o narodowej specyfice kraju ich kompozytora. Skonfrontowanie swojej pierwszej opery z rosyjską twórczością Dargomiżskiego pozwoliło Moniuszce na uświadomienia sobie artystycznej i narodowej wartości swojej działalności. W listach S. Moniuszki sprawozdających przebieg z tego zagranicznego pobytu odnajdujemy fragmenty wskazujące na świadomość kompozytora, że 2-aktowa wersja *Halki* jako w pełni wartościowe dzieło artystyczne może wyrażać tożsamość jego kraju – Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Odniesienie *Halki* do rosyjskości nie wywołuje w Moniuszce antagonistycznej postawy narodowościowej, ale jest impulsem do uświadomienia sobie narodowej tożsamości tego dzieła.

Dzięki interakcji z narodowym twórcą w muzyce rosyjskiej, Aleksandrem Dargozymskim, Stanisław Moniuszko uświadomił sobie możliwość pełnienia przez jego pierwszą operę funkcji symbolu narodowego.

4 wypowiedzi pisemne Stanisława Moniuszki z roku 1850 dotyczą 2-aktowej wersji *Halki*. 2-krotnie towarzyszyło im łączenie tej opery z polskością, w tym 1-krotnie operę tą łączono zarówno z polskością, ukraińskością i litewskością. W listach z lat 1851 – 1854 kompozytor nie poruszał kwestii 2-aktowej wersji *Halki*. Wątek ten powraca dopiero w jednej wypowiedzi pisemnej z 1855 roku zapowiadającej chęci zmiany tej opery, rozszerzenia jej do 4-actów. Jednak trzeba podkreślić, że towarzyszyło temu przeświadczenie kompozytora o wartości jego pierwszej opery, dzięki której zagości ona jeszcze na deskach warszawskiego teatru. Rozszerzona wersja *Halki* stała się motywem przewodnim dopiero w listach z 1857 roku. W korespondencji tej tylko 2-krotnie poruszono zagadnienie 2-aktowej *Halki* przy 23-krotnym rozwijaniu wątku 4-aktowej wersji tej opery. Wtedy to Stanisław Moniuszko żywo reagował na doniesienia prasowe i listowne o zamiarach wystawienia *Halki* przez warszawski teatr operowy. Znamienne, że 2-aktową wersję pierwszej opery moniuszkowskiej sam kompozytor łączył z polskością i litewskością, rozszerzoną do 4 actów wersję tego dzieła – z polskością. Co więcej listownym wzmiankom o drugiej wersji *Halki* często towarzyszyło samookreślenie się przez kompozytora jako Polaka, zwłaszcza, gdy były to słowa skierowane do prominentnych osób, które decydowały o repertuarze warszawskiego teatru operowego. Tylko w osobistej korespondencji skierowanej do żony Stanisław Moniuszko określa się również jako Litwin. Przy czym te dwa rodzaje autoidentyfikacji nie wykluczają się, tylko harmonijnie ze sobą współgrają. Zarówno polskość jak i litewskość są konstytutywnymi cechami ojczyzny ideologicznej kompozytora – Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Z kolei wileńskość, łączona przez Moniuszkę z litewskością, jest charakterystyczną cechą jego ojczyzny prywatnej. 4-aktowa wersja *Halki* jest 12-krotnie łączona z polskością. Korespondencja dotycząca *Halki* odróżnia się od pozostałych listów wysłanych przez Stanisława Moniuszkę w 1857 roku nie tylko swoją obszernością, ale również zastosowanymi w niej zwrotami językowymi, które wskazują na szczególne zaangażowanie kompozytora i jego osobisty stosunek do tej opery.

W 21 dokumentach z 1858 roku poruszono kwestię 4-aktowej wersji *Halki*, czemu w 6-ciu przypadkach towarzyszyło łączenie tej opery z polskością. Już w liście zaadresowanym do żony kompozytora z 2 stycznia 1858 roku możemy przeczytać następującą relację kompozytora i uzupełniający ją dopis Jana Muellera: „*Więc już po wszystkich (po premierze halki w Warszawie 1 stycznia 1858- informacja zawarta w przypisie). – Powodzenie zupełne. – Dziś grają Halkę drugi raz, jutro trzeci. – Czytajcież teraz, co tam pisać będą. – Mnie wybaczczie, że bez sensu piszę. – Nie pojmujecie, co się ze mną dzieje. – Bardzom rad z siebie, i z artystów, i z publiczności. [...]*”

Po przeczytaniu listu widzę, że Staś z napywu uszczęśliwienia napisał do was jak półwariat, więc jako poważniejszy człowiek biorę się do opisanie większych szczegółów. Po odegraniu uwertury brawo dane było ogromne; za odkryciem kurtyny, kiedy się polonez pokazał, huczał cały teatr, na koniec w ciągu całej sztuki nie ustawały oklaski i po 3. Akcie wywołali kochanego Stasia 4 razy, po czwartym akcie jeszcze raz;[...]bili brawo na zabój; w ogóle entuzjazm był nadzwyczajny. [...] Dekoracje przepyszne i z wielką starannością przedstawione. W ogóle powiem wam, że to była najprzyjemniejsza niespodzianka dla publiczności, tak i dla wszystkich. Dzisiaj jest drugie przedstawienie, które pewno jeszcze lepiej pójdzie. W kasie jest gwałt ogromny, nie można do biletów dostać, a teraz Was ściskając serdecznie, wieszczę Wam z całej duszy. Dzisiaj pierwszy pewno „Kurier” sprawozdanie, a potem drugie gazety. – wczoraj byli wszyscy recenzenci”⁴³⁶. Powyższy fragment dowodzi, że narodowe i ludowe tańce polskie w kontekście braku niepodległości były entuzjastycznie odbierane przez publiczność jako forma wyrażania narodowych i patriotycznych treści. Według Rudigera Rittersa wystawiona na warszawskiej scenie operowej w 1858 roku 4-aktowa wersja *Halki*, za sprawą spontanicznej, pozytywnej recepcji przez jej publiczność i podtrzymywanej na kartach tytułów prasowych interpretacji dzieła, uwypuklającej jego ludowe, swojskie i narodowe treści, została zmitologizowana na symbol polskości jeszcze przez współczesnych kompozytorów odbiorców⁴³⁷. Tezę o pozytywnej i ukierunkowanej na wydobywanie z opery narodowych treści recepcji 4-aktowej wersji *Halki* potwierdzają zawarte w listach wypowiedzi kompozytora. Jako przykład może posłużyć fragment wiadomości przesłanej przez Stanisława Moniuszke jego żonie z 5 stycznia 1858 roku:

„[...]Drugie przedstawienie *Halki* (3 stycznia 1858) było bardzo świetne i lepiej poszło od pierwszego. Nie można, nie widząc, mieć pojęcia, jaki efekt robi ta opera. Dobrski przeszedł w roli Jontka wszystkie swoje dawne powodzenia. Rivoli do łez porusza. Balet cudowny. Dziś dają trzeci raz i natłok w kasie tak ogromny, jak nie był ani na pierwszym, ani na drugim przedstawieniu. [...]Jutro czwarty raz. [...]”⁴³⁸.

O kolejnych wystawieniach *Halki* znajdujemy liczne wzmianki w korespondencji z 1858 - 1862. Tylko 1 na 8 listów z 1859 dotyczących 4-aktowej opery *Halka*, łączy to dzieło z polskością. Treść tego dokumentu wskazuje na pełnienie przez Stanisława Moniuszkę roli narodowego twórcy w muzyce. Pozostałe wypowiedzi mają charakter sprawozdawczy, rzeczowy. Cechą charakterystyczną zachowanej korespondencji z 1859 roku są poruszane w niej sprawy finansowe, wydawnicze i wykonawcze.

⁴³⁶ List numer 267. Do żony, Warszawa, 2 stycznia 1858 [w:] Witold Rudziński, Magdalena Stokowska (opr.) Listy S. Moniuszki, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969. 291-292.

⁴³⁷ R. Rudiger, *Musik fuer die Nation. Der Komponist stanislaw Moniuszko (1819-1872) in der polnischen Nationalbewegung des. 19. Jahrhunderts*, s. 43-55.

⁴³⁸ List numer 269. Do żony, Warszawa, 5 stycznia 1858 [w:] Witold Rudziński, Magdalena Stokowska (opr.) Listy S. Moniuszki, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969. 292 – 293.

Tylko 3 wypowiedzi pisemne Stanisława Moniuszki z 1860 roku ukazują łączenie jego pierwszej opery z relacją etniczną. *Halka* kojarzona jest wyłącznie z polskością bądź wraz z rosyjskością, w zależności od tego, czy Moniuszko zabiegał o dalsze wystawienia jego opery na scenie warszawskiej czy o jej premierę w Petersburgu. Ciekawy jest również dokument, w którym kompozytor odpowiada na prośbę Koła Polskiego w Poznaniu o zorganizowanie koncertu, na którym będą wykonane funkcjonujące jako symbol polskości fragmenty opery *Halka*. W korespondencji z lat 1861 – 1864 w ogóle rzadko występuje kontekst słowny łączący tą operę z relacją etniczną. Przykładowo w 1862 roku Moniuszko 6-krotnie wysyłał korespondencję dotyczącą 4-aktowej wersji *Halki*, ale tylko jednorazowo towarzyszyło temu ukazanie kompozytora i opery *Halka* w relacji do polskości. W roku 1862 teatr warszawski przeżywał kryzys w związku z wydarzeniami politycznymi doby przedpowstaniowej. Po manifestacjach lutowych, które pociągnęły za sobą ofiary, ogłoszono, oczywiście tajnie, żałobę narodową, obejmującą zakaz uczęszczania do teatrów. Odniesienie się do tej sytuacji znajdujemy w jednym z listów Stanisława Moniuszki:

„[...] Od czternastu miesięcy graliśmy Halke dwa razy. Publiczności było więcej niż teraz zwykle, ale to niewiele powiedzieć, jak to mówią!! Brzydko z Melpomeną! Zaczynam być w złym humorze, w miarę jak mój niedostatek, niczym nie dający się zapłacić, przeciąga się bez widoku końca. Bardzo wieszczę, jeżeli to kogo cieszy! Byłbym radość podzielał, gdybym mógł wiedzieć, dlaczego i za co artyści na głodową śmierć skazani? [...]”⁴³⁹.

Wypowiedź ta obrazuje istotną dla niniejszej pracy kwestię. Po pierwsze za sprawą spontanicznej recepcji 4-aktowej wersji *Halki* przez warszawską publiczność i późniejszy proces podtrzymywania tej recepcji przez środowisko krytyki muzycznej funkcjonowała ona w polskim dyskursie narodowym jako symbol polskości. Obejrzenie i wysłuchanie tej opery przez polską widownię było swoistego rodzaju zmanifestowaniem postawy patriotycznej, umiłowania polskości. Sądzę, że w ten sposób należy interpretować fragment listu informujący o tym, że pomimo rzadkiego wystawiania *Halki*, na jej spektakle przyszło więcej widzów, niż ma to miejsce zazwyczaj. Ponadto w wypowiedzi tej kompozytor zwraca uwagę, że tajne ogłaszanie żałoby narodowej, która zabrania uczęszczania do teatrów uderza przede wszystkim w rodaków – artystów, których miejsce pracy skazuje się na kryzys. Jest to przykład rzeczowego, niemitologizującego odniesienia się Stanisława Moniuszki do polskości rozumianej jako obowiązek społecznego zmanifestowania żałoby narodowej.

Tylko 1 list z 1864 dotyczący 4-aktowej *Halki*, której libretto przetłumaczono na język rosyjski, odnosi się do w nieantagonistyczny sposób do rosyjskości. Wypowiedź ta dotyczy planów wystawienia tej opery w jednym z petersburskich teatrów.

⁴³⁹ List numer 483. Do Edwarda Ilcewicza Warszawa, 17 maja 1862 [w:] Witold Rudziński, Magdalena Stokowska (opr.) *Listy S. Moniuszki*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969. s. 435.

W liście do Edwarda Ilcewicza z 3 lutego 1865 roku kompozytor wspomina o 95. przedstawieniu *Halki* w warszawskim teatrze operowym, na które tłumnie przybyła publiczność. Wzmianka ta ukazuje Stanisława Moniuszkę w relacji do polskości, tak jak i jego pierwszą operę. Analiza tego dokumentu wskazuje na pełnienie przez kompozytora roli społecznej narodowego twórcy w muzyce. Ponadto 1 z 9 listów wysłanych przez kompozytora z Lwowa, gdzie organizowano wówczas koncert moniuszkowski, to skierowana do żony prośba o przesłanie partytury orkiestrowej Poloneza z *Halki*, który ma być wykonany na pierwszym z koncertów zaznajamiających lwowską publiczność z utworami moniuszkowskimi. Należy zwrócić uwagę, że był to fragment opery, który funkcjonował wówczas jako symbol polskości. Pomysł, aby wykonać taki utwór w polskim mieście Lwowie, które było zamieszkiwane przez wiele nacji narodowych, w tym przez ludność ukraińską, sytuuje zarówno kompozytora jak i jego pierwszą operę w relacjach do polskości i ukraińskości. Sam kompozytor jawi się przez pryzmat tego listu w roli narodowego twórcy w muzyce. Ponadto ważnym wydarzeniem 1865 roku było odliczanie kolejnych wystawień tej opery, aby jej 100-tą prezentację móc świętować jako benefis kompozytora 7 października tegoż roku⁴⁴⁰.

Z 1866 roku wyselekcjonowałam 8 listów, w których poruszono kwestię 4-aktowej wersji *Halki*, 2-krotnie łącząc ją z polskością, 1-krotnie z czeskością. Towarzyszyło temu ukazanie kompozytora w roli narodowego twórcy w muzyce (2-krotnie) i łączenie go z polskością (2-krotnie), czeskością i słowiańskością (1-krotnie).

W korespondencji z 1867 roku 11 razy poruszono zagadnienie twórczości operowej kompozytora koncentrując się na 4-aktowej wersji *Halki*. 10-krotnie opera ta była łączona z polskością, w tym 5-krotnie również z ukraińskością, a 2-krotnie – również z czeskością. W styczniowym liście z 1867 roku skierowanym do Bedrzicha Smetany – czeskiego narodowego twórcy w muzyce Stanisław Moniuszko pisze o swoim pobycie w Krakowie, przygotowaniach do jego koncertów benefisowych i wyraża chęć przyjazdu do Pragi w celu usłyszenia prawdziwie narodowej opery czeskiej. Kompozytor skierował również prośbę o repertuar Opery Praskiej i dopytał się o możliwość wystawienia w niej 4-aktowej wersji *Halki*. Moniuszko odnosi w tej wypowiedzi zarówno samego siebie jak i swoją pierwszą operę do polskości i do czeskości. Łączenie *Halki* tylko z polskością było charakterystyczne dla korespondencji zdającej sprawę z przebiegu krakowskiego benefisu kompozytora.

W liście z 14 stycznia 1867 roku zaadresowanym do Karola Mikulego⁴⁴¹ kompozytor swoją pierwszą operę, której fragmenty takie jak *Mazur* i aria *Szumią jodły na gór szczycie* projektowano wykonać na koncercie moniuszkowskim we Lwowie, odnosi do polskości i

⁴⁴⁰ List numer 591, Do Edwarda Ilcewicza, Warszawa, po 7 października 1865 [w:] Witold Rudziński, Magdalena Stokowska (opr.) *Listy S. Moniuszki*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969. s. 491 – 492.

⁴⁴¹ List numer 631, Do Karola Mikulego, Kraków, 14 stycznia 1867, [w:] Witold Rudziński, Magdalena Stokowska (opr.) *Listy S. Moniuszki*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969, s. 515-516.

ukraińskości. Entuzjazm, którym wypełniał kompozytora jego pobyt w Krakowie i wyprawa do Pragi zauważalny jest również w liście zaadresowanym do Heleny Zawiszanek⁴⁴², wówczas śpiewaczki Opery Wrocławskiej. Kompozytor pełen optymizmu informuje odbiorczynię listu, że omówił z dyrekcją czeskiego teatru kwestię wystawienia wszystkich jego oper i kantaty *Widma* i prosi H. Zawiszanek o podjęcie działań w sprawie wystawienia *Halki* we Wrocławiu. W wypowiedzi tej kompozytor sytuuje się w relacji do polskości i czeskości. Również krótka wiadomość, napisana w formie telegrafu, skierowana do przyjaciela kompozytora – Edwarda Ilcewicza – wskazuje na entuzjazm i optymizm kompozytora, któremu doniesiono, że wystawienie *Halki* we Lwowie, które miało miejsce 17 marca 1867 roku, było sukcesem.

„[...] Ze Lwowa o *Halce* wiadomości świetne, oby nieprzesadzone impetem telegrafu”⁴⁴³. Zwięzłość przytoczonej wiadomości nie pozwala wprost wysunąć wniosku o pełnieniu przez Stanisława Moniuszkę roli społecznej narodowego twórcy w muzyce za sprawą mającej miejsce we Lwowie recepcji jego opery *Halka* w 4-aktowej formie. Jednakże interpretując taką informację należy pamiętać, że rozszerzona wersja pierwszej moniuszkowskiej opery za sprawą osłabienia ostrości krytyki powodującej dramaty ludzkie nierówności społecznej i uwypuklenia jej narodowego = polskiego charakteru funkcjonowała wśród warszawskiej publiczności jako symbol polskości. Dlatego można przypuszczać, że wykonanie jej we Lwowie również aktywowało wśród jej odbiorców relacje etniczne. Kwestia lwowskiego wystawienia *Halki* przez Karola Mikulego i późniejszego zaprezentowania tej opery przez jego zespół w Lublinie i Brodach została poruszona jeszcze w jednym liście z 1867, w którym kompozytor dopytywał się o należne mu wynagrodzenie z tego tytułu⁴⁴⁴. Z kolei w liście do Henryka Wieniewicza z 24 kwietnia 1867 kompozytor dopytuje się o losy przedsięwzięcia mającego na celu wystawienie jego opery *Halka* w Pradze. Kontekst słowny tej wypowiedzi zawiera odniesienia do polskości i czeskości. Ta sama sytuacja ma miejsce 20 lipca 1867 roku, kiedy to Stanisław Moniuszko zwraca się z prośbą o przesłanie informacji dotyczących przygotowania wystawienia *Halki* w Operze Praskiej do Bedrzicha Smetany⁴⁴⁵. Natomiast w liście z 5 marca 1868 roku skierowanym do Henryka Wieniewicza Stanisław Moniuszko wyraził radość z powodu wystawienia w Pradze pod batutą czeskiego narodowego twórcy w muzyce Bedrzicha Smetany 4-aktowej wersji *Halki*. W korespondencji z 1868 roku 3-krotnie poruszana została kwestia 4-aktowej wersji *Halki*. Za każdym razem opera ta została odniesiona zarówno do polskości jak i do czeskości.

⁴⁴² List numer 633, Do Heleny Zawiszanek, Kraków, 23.01.1867, [w:] Witold Rudziński, Magdalena Stokowska (opr.) *Listy S. Moniuszki*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969, s. 517-518.

⁴⁴³ List numer 638, Do Edwarda Ilcewicza, Warszawa, marzec/kwiecień 1867 [w:] Witold Rudziński, Magdalena Stokowska (opr.) *Listy S. Moniuszki*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969, s. 520.

⁴⁴⁴ List numer 652, Do Karola Wilda, Warszawa, rok 1867, [w:] Witold Rudziński, Magdalena Stokowska (opr.) *Listy S. Moniuszki*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969, s. 525 – 526.

⁴⁴⁵ List numer 647, Warszawa, 20 lipca 1867 [w:] Witold Rudziński, Magdalena Stokowska (opr.) *Listy S. Moniuszki*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969, s. 523 – 524.

Gdy 4 marca 1869 roku doszło do wystawienia *Halki* na moskiewskiej scenie operowej, kompozytor w optymistycznej korespondencji komentującej to wydarzenie odnosił siebie i *Halkę* do polskości i rosyjskości (analizowany materiał pozwolił na 7-krotne zastosowanie obydwu kodów). W wypowiedziach tych brakuje sformułowań wskazujących na antagonizm etniczny, narodowościowy. W jednej z wypowiedzi ponadto określił siebie Litwinem. Należy w tym przypadku przypomnieć, że w tożsamości etnicznej kompozytora litewskość nie wykluczała się z polsnością, tylko harmonijnie z nią współistniała. Naród, do którego on się odnosił był przymiotem polskiej formacji państwowej, która istniała do momentu zaborów, a więc Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Korespondencja z 1869 roku wskazuje, że Stanisław Moniuszko zintensyfikował wtedy starania o wystawienie *Halki* w Petersburgu.

Za każdym razem, gdy korespondencja 1870 roku dotyczyła 4-aktowej wersji *Halki*, operę tą i samego siebie kompozytor sytuował w relacji do polskości i rosyjskości. W styczniu 1870 roku kompozytor wyjechał do Petersburga, wezwany przez Komisarzewskiego telegramem z 16/18 stycznia 1870 roku na ostatnie próby przed wystawieniem na tamtejszej scenie *Halki*. Premiera tej opery odbyła się 4/16 lutego 1870 roku, o czym dzień później Stanisław Moniuszko informował telegrafem żonę w następujący sposób (oryginalna wiadomość została napisana w języku rosyjskim):

*„Potężne powodzenie, osiemnaście razy wywołany, wszyscy wykonawcy znakomici. Wielki księżę zaszczycił obecnością. Powtórzenie w niedzielę. Moniuszko”*⁴⁴⁶.

Obszerniejszą relację znajdujemy w kolejnym liście do żony:

„[...] wczorajsze [przedstawienie – M. D.-L.] było tak świetne, jak nigdy jeszcze w ruskiej operze nie było. Zadowolenie jest ogólne. W. Księżę Konstanty przed rozpoczęciem rozmawiał ze mną na scenie tak, jak z dawnym doskonałym znajomym. Powiedział mnie, że cieszy się z posłyszenia całej opery, bo przypomina sobie, że w Warszawie jeden akt tylko słyszał. Odpowiedziałem na to, że ten akt był przedstawiony w najniekorzystniejszych warunkach, bo w Sali było okrutnie gorąco (w Pomarańczarni), a W. Księżę przyjechał trzy kwadranse później nad godzinę naznaczoną, instrumenta były więc okropnie rozstrojone. Życząc mnie powodzenia i zaprosiwszy mnie na dzisiejszą pierwszą, o której będzie tam wykonywany Stabat Mater Lwowa, wyszedł do loży, w której został już do końca opery. Ta rozpoczęła się dość chłodno. Po oklaskach sutych za uwerturę do wejścia Platonowej w Sali było cichutko (Platonowa śpiewała partię Halki). Ale od piosnki „Jak mój wianuszek” rozpoczęła się uciecha. W duecie (chodzi o duet Halki i Jontka), po andante i w końcu, ogromne gwałty, po Mazurze jeszcze większy. Zaczęła się dopiero ciąganina w skutek wywoływania, które się tak odbyło – po 1 akcie cztery razy, po 2 – pięć, po 3 – dwa, po skończeniu – siedem.

⁴⁴⁶ List numer 703, Do żony, 5/17 lutego 1870 [w:] Witold Rudziński, Magdalena Stokowska (opr.) *Listy S. Moniuszki*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969. s. 556.

Byłoby Bóg wie jak długo ciągnęło się, gdybyśmy się nie domyślili i gdybym ja sam jeden tylko nie wyszedł. Bisowano Mazura, Tańce góralskie i „Szumią jodły”. [...]”⁴⁴⁷.

Paradoksalnie *Halka* – opera o silnej wymowie społecznej z wątkami narodowymi – polskimi okazała się sukcesem również na deskach teatru petersburskiego wystawiona w obecności rodziny carskiej. Co powodowało, że to samo dzieło wystawione w Warszawie – stolicy podbitego państwa i w Petersburgu – stolicy zaborczego państwa odnosiło sukces? Prawdopodobnie wystawienie *Halki* w Petersburgu zaktualizowało w odbiorcach artystyczny i społeczny wymiar tej opery, podczas gdy wystawienia w polskich miastach aktualizowały ponadto narodowe treści.

W kolejnym liście do żony wysłanym z Petersburga z datą 6-7/18 – 19 lutego 1870 roku S. Moniuszko opisuje swój pobyt w Pałacu Marmurowym, gdzie na zaproszenie W. Ks. Konstantego wysłuchał koncertu. W czasie przerwy podeszła do niego Cesarzowa i winała sukcesu jego opery. S. Moniuszko z poruszeniem opisuje całe wydarzenie. Pod koniec listu zawarta jest wzmianka: „[...] *Od jutra rozpoczynam kroki względem Widm albo Sonetów – co da się zrobić, to w przyszłym liście doniosę [...]”*⁴⁴⁸. Sukces pierwszej opery moniuszkowskiej na deskach petersburskiego teatru i towarzyszące temu nieantagonistyczne odnoszenie tego dzieła i jego twórcy do polskości i rosyjskości pobudziły w kompozytorze chęć do zapoznania rosyjskiej publiczności z innymi przykładami swojej twórczości. O zaprezentowanie tej opery na poszczególnych scenach krajowych i zagranicznych kompozytor zabiegał do końca swego życia, czyli do 1872 roku.

Dzieło sceniczne może zyskać miano narodowej opery tylko wtedy, gdy zostanie jako takie przez współczesnych sobie odbiorców określone. Chodzi tu o proces, w którym znaczącą rolę odgrywa krytyka muzyczna pełniącą rolę tłumacza i kreatora recepcji dzieł artystycznych. Prawdą jest, że wykonanie tego samego dzieła w różnych momentach historycznych o im właściwych kontekstach społeczno - politycznych, dla grup odbiorów będących nosicielami różnych biografii artystycznych i posiadających różne kompetencje artystyczne może wzbudzić odmienne pod względem charakterystyki procesy recepcji. W ramach dyskursu polskiej grupy narodowej toczącego się w okresie zaborów to język ojczysty i kulturę ludową uznano za wymagające ochrony i kultu czynniki wyrażające polskość. W związku z tym śpiew tematyki patriotycznej, tekstów polskich narodowych wieszczów, śpiew o melodyce i rytmice polskiego ludu oraz utwory instrumentalne utrzymane w formie polskich tańców narodowych bądź

⁴⁴⁷ List numer 704, Do żony, Petersburg 5/17 lutego 1870 [w:] Witold Rudziński, Magdalena Stokowska (opr.) *Listy S. Moniuszki*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969. s. 557 – 558.

⁴⁴⁸ List numer 705, Do żony, Petersburg 6-7/18 – 19 lutego 1870[w:] Witold Rudziński, Magdalena Stokowska (opr.) *Listy S. Moniuszki*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969. s. 558 – 559.

ludowych, takich jak polonez, mazur, krakowiak, oberek, kujawiak wykreowano na elementy, dzięki obecności których dzieła muzyczne mogą wyrażać polskość.

W tym miejscu należy wprowadzić rozróżnienie pomiędzy twórczością stanowiącą dobro narodowe, czyli każdą wybitną działalnością jednostek artystycznych, a twórczością narodową, czyli taką za sprawą której odtwarzania dochodziło/dochodzi do pobudzenia procesu budowania bądź podtrzymywania tożsamości danej grupy narodowej. W ramach naznaczonego sytuacją zaborów XIX wiecznego polskiego kontekstu społeczno-politycznego i kulturalnego recepcji *Halki* towarzyszył proces mitologizacji tej opery na narodowy symbol mający moc integrowania Polaków.

VII.V: Proces stawania się narodowym twórcą w muzyce przez Stanisława Moniuszko

Utworom Stanisława Moniuszki takim jak: opery, kantaty czy pieśni, zwłaszcza tym składającym się na kolejne tomy *Śpiewników Domowych* towarzyszył w zanalizowanych listach kontekst słowny wskazujący na łączenie ich z określoną relacją etniczną, w niektórych przypadkach na proces ich mitologizacji na symbol narodowy.

Pierwsze treści odnosząca Moniuszkę nie tylko do roli społecznej kompozytora, ale również do roli narodowego twórcy w muzyce występują dopiero w dokumentach z lat 1848 - 1850 roku. Bycie kompozytorem przejawiało się w wypełnianiu obowiązków charakterystycznych dla tego zawodu, które Stanisław Moniuszko przyswoił/i przyswajał sobie w trakcie socjalizacji wtórnej, natomiast proces stawania się narodowym twórcą w muzyce polegał na stopniowym odkrywaniu narodowych i patriotycznych funkcji, które jego twórczość i osoba może pełnić w ramach intersubiektywnej przestrzeni kulturowej wspólnoty jego narodowej przynależności, zarówno w wymiarze ojczyzny prywatnej jak i ideologicznej. W latach tych Moniuszko był już w pełni ukształtowanym kompozytorem, ale był to dopiero pierwszy etap przyswajania sobie przez niego roli społecznej narodowego twórcy w muzyce. Ciekawym przejawem procesu powolnego kształtowania się świadomości Stanisława Moniuszki jako narodowego twórcy w muzyce jest jeden z pierwszych listów stanowiących reakcję na wycofanie się przez dyrekcję Teatru Warszawskiego z wystawienia 2-aktowej wersji *Halki* datowanym na 24 grudnia/5 stycznia 1948 roku, w którym kompozytor również po raz pierwszy połączy swoją operę z litewskością, ukraińskością i polskością łącznie. Niemocy warszawskiego zespołu artystycznego przeciwstawiono w nim chęć i zapał amatorskich muzyków z Wilna, którzy zorganizowali estradową premierę tej opery, po której kompozytor pisał: „powiadają ludzie, że cały drugi akt ma być bardzo doskonały – a uczucie po wysłuchaniu całości [...] jakieś straszne, niespokojne i zacierające się z wolna, jak gdyby po

szczęśliwym przebyciu groźnej katastrofy”⁴⁴⁹. Jest to dłuższy list, w którym S. Moniuszko akcentuje swoje przywiązanie do wileńskości, z którą identyfikuje się tak jak z ojczyzną prywatną. Narodowość, do której Stanisław Moniuszko odnosi swoją pierwszą operę jest tutaj rozumiana tak jak w okresie przed-zaborowym, czyli jako przymiot Rzeczypospolitej Obojga Narodów, a więc ojczyzny zrzeszającego nie tylko polską, ale również ukraińską i litewską ziemię. Jest to bardzo interesujący dokument, nacechowany emocjami wskazującymi na silne przywiązanie Stanisława Moniuszki do jego pierwszej opery, 2-aktowej wersji *Halki*. W roli narodowego twórcy w muzyce występuje Stanisław Moniuszko również w liście pisanym z 1848 roku, na Żmudzi, gdzie udał się w celu zbierania litewskich pieśni ludowych. To co ludowe, litewskie, zostało w dokumencie tym podniesione do rangi tego, co narodowe. Z kolei korespondencja kompozytora z 1849 roku wskazuje na silne wrażenie, jakie zrobiła na Nim podróż do Petersburga. Znamienne, że mające miejsce podczas niej spotkanie Stanisława Moniuszki z rosyjskim kompozytorem Aleksandrem Dargozymskim uaktywniło jego proces stawania się narodowym twórcą w muzyce, na co wskazuje słynny fragment listu:

„[...] wszystkie kompozycje krajowe ani cienia mojej *Halki* niegodne. Te słowa i sam słyszałem, i wiele osób mówiło mnie, że i za oczy tego zdania nie zmienia. Jest to człowiek młody – wojażował – był dłuższy czas w Paryżu, wszędzie najlepiej przyjmowany, jak świadczą o tym wiarygodne gazety zagraniczne, napisał wielką operę *Esmeralda*, która w Moskwie z entuzjazmem była przyjęta. – Taki to człowiek sprzyja mnie jak rodzonemu bratu [...]”⁴⁵⁰.

Powyższy fragment wskazuje na to, że w interakcji z rosyjskim narodowym twórcą operowym S. Moniuszko uwypukla swoją rolę jako twórcy *Halki*. Jego pierwsza opera urosła do rangi najważniejszego i najbardziej wartościowego dzieła krajowego, co wskazuje na świadomość kompozytora, że za jej sprawą może on pełnić rolę narodowego twórcy w muzyce. Konfrontacja z twórczością rosyjskiego kompozytora, jednego z założycieli Wielkiej Piątki, powoduje, że w Moniuszce zachodzi proces uświadomienia sobie artystycznej i narodowej wartości swojej pierwszej opery. Dzięki temu przyrównuje dwóch kompozytorów, przedstawicieli dwóch narodów słowiańskich, do rodzonych braci. Jest to proces charakterystyczny dla osób pełniących rolę narodowych twórców w muzyce. Aby możliwe było pełnienie tej roli przez konkretnego kompozytora, przede wszystkim powinien on być w pełni świadom wartości artystycznych swojej twórczości, a przekazywane przez nią/bądź nadawane jej treści poza muzyczne, w tym wypadku narodowe, odniesione do tego samego rodzaju twórczości narodowego twórcy wywodzącego się z innego kraju, powinny aktualizować jej specyficzną tożsamość. Taki proces miał miejsce w przypadku 2-aktowej wersji *Halki*. Przypomnijmy: nieudany zabieg wystawienia *Halki* w Warszawie w 1848 roku

⁴⁴⁹ List numer 95, Wilno 24.12/5.01.1848, Do Józefa Sikorskiego [w:] Witold Rudziński, Magdalena Stokowska (opr.) *Listy S. Moniuszki*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969. s. 127.

⁴⁵⁰ List numer 104. Do Marii Mueller, Petersburg, marzec 1849 [w:] Witold Rudziński, Magdalena Stokowska (opr.) *Listy S. Moniuszki*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969. s. 139.

towarzyszyło artykułowanie w listach przez S. Moniuszkę poczucia przygnębienia i rozczarowania. Kompozytor łączył swoją pierwszą operę z polskością, pisał o życzliwości artystów, którzy przygotowywali poszczególne partie *Halki* i jednocześnie dystansował się od poczynąń wyższych warstw społecznych Warszawy, które miały możliwość wstrzymać premierę opery. Z kolei w korespondencji dotyczącej estradowej premiery opery - zorganizowanej przez amatorskich muzyków wileńskich – S. Moniuszko wyraża swój entuzjazm, zapal i przeświadczenie o wartości wykonanej przez siebie pracy twórczej. Towarzyszy temu krystalizowanie się świadomości, że jego twórczość jest związana nie tylko z polskością, ale również z ukraińskością i litewskością. Znalazło to również wyraz w zainteresowaniu się przez Niego pieśniami ludowymi swojej ojczyzny prywatnej. Kolejnym etapem procesu stawania się przez Stanisława Moniuszkę narodowym twórcą w muzyce jest mająca miejsce podczas pobytu w Petersburgu w trakcie interakcji z rosyjskim narodowym twórcą konfrontacja 2-aktowej *Halki* z twórczością rosyjskiego kompozytora Aleksandra Dargomyskiego. Kompozytor ten z jednej strony pełnił wobec Moniuszki funkcję znaczącego innego, na co wskazuje nazwanie go bratem, z drugiej strony, jako narodowy twórca w muzyce rosyjskiej, pełni on funkcję uogólnionego innego, z którym kontakt, dostarcza Stanisławowi Moniuszce sposobności zrozumienia, co to znaczy pełnić rolę narodowego twórcy w muzyce. W listach S. Moniuszki sprawozdających przebieg z tego zagranicznego pobytu odnajdujemy fragmenty wskazujące na świadomość kompozytora, że 2-aktowa wersja *Halki* jako w pełni wartościowe dzieło artystyczne może wyrażać tożsamość jego kraju – Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Odniesienie *Halki* do rosyjskości nie wywołuje w Moniuszce antagonistycznej postawy narodowościowej, ale jest impulsem do uświadomienia sobie narodowej tożsamości tego dzieła i wynikającej z tego możliwości pełnienia przez niego roli narodowego twórcy w muzyce. Jest to ważny etap procesu społecznego stawania się przez S. Moniuszkę narodowym twórcą w muzyce. Jednak, aby można było stwierdzić w pełni dokonany/dokonujący się proces budowania tożsamości narodowej poprzez muzykę za sprawą recepcji dzieł S. Moniuszki i jego postaci, należy wskazać na ich funkcjonowanie w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej jako symbolu narodowego.

Na kolejny etap stawania się przez Stanisława Moniuszkę narodowym twórcą w muzyce miała wpływ śmierć Fryderyka Chopina i jej recepcja oraz reakcja na nią w prasie polskojęzycznej. Było to związane z toczącą się na łamach prasy dyskusją o stratach jakie dla polskiej kultury spowodowała śmierć Fryderyka Chopina i pocieszeniu, jakie można odnaleźć w twórczości Stanisława Moniuszki. Jej pokłosie znajdujemy w moniuszkowskiej korespondencji. Ostatni list z 1849 roku został wysłany z Wilna do Józefa Sikorskiego z datą 27 grudnia. Jest to obszerna relacja z rodzinnego życia kompozytora, której fragment dotyczy Fryderyka Chopina. S. Moniuszki prosi adresata o przesłanie opublikowanego w Bibliotece Warszawskiej tekstu *Wspomnienia Szopena* używając takich przymiotników jak pragnę i łaknę. Charakter listu

wskazuje na to, że pośrednictwem tej postaci dokonywała się jego łączność z polskością. Wątek ten jest szerzej rozwijany w dwóch listach z 1850 roku. Fryderyk Chopin występuje w nich jako symbol polskości, a zapal z jakim S. Moniuszko opisuje swoje wrażenia po przeczytaniu tego artykułu i przepisane przez niego fragmenty o nim (o tekście) z prasy wileńskiej świadczą o dokonującym się za sprawą recepcji postaci tego kompozytora procesie aktualizowania się łączności z polskością wśród zamieszkujących obszar ojczyzny prywatnej S. Moniuszki współziomków. Znamienne, że treść jednej z opublikowanych na łamach prasy reakcji na artykuł o śmierci Fryderyka Chopina: *'Tyle z niej leż spadło na mogiłę zmarłego, leż których byśmy wylewać nie przestali w krynice wiecznego żalu, gdyby nas nie koł w bólach swym śpiewem Moniuszko'*⁴⁵¹ sytuowała Stanisława Moniuszko w roli narodowego twórcy w muzyce, którego artystyczna działalność ma moc ukojenia dla rozpaczających po śmierci Fryderyka Chopina rodaków. Ta opublikowana na łamach prasy wypowiedź jest kolejnym ważnym momentem w procesie stawania się przez Stanisława Moniuszkę narodowym twórcą w muzyce i nadawania jego twórczości patriotycznych znaczeń, a przez to aktualizowania jej zdolności do kształtowania wśród jej odbiorców tożsamości narodowej. Wypowiedź ta wskazuje, że za sprawą swojej twórczości pieśniarskiej Stanisław Moniuszko zaczął funkcjonować w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej jako narodowy twórca w muzyce, a jego pieśni – jako bodziec przyczyniający się do budowania narodowej tożsamości wśród ich wykonawców i odbiorców.

Opublikowany w „Pamiętniku Literackim” list pani Zofii K. z Brzozówki wywołał reakcję w warszawskim środowisku krytyków literackich i muzycznych, czego przykładem było opublikowanie w „Gazecie Warszawskiej” nr 276, w kronice literackiej polemiki z tą opinią autorstwa Karola Wittego.

*”... ma pani Zofia zdaje się za złe autorowi artykułu o Szopenie, że zbyt gorzkie po nim lży wylewać; sama zaś czuje się po stracie największego ze współczesnych kompozytorów pocieszoną śpiewem Moniuszki; nie odejmujemy panu Moniuszce prawa do współczucia ziomków i do sławy, której słusznie już talent jego się dobił – ale pozwoli pani Zofia K. z Brzozówki, że kiedy się mówi o Szopenie i o stracie jego dla nas jako kompozytora, nie można łatwo się pocieszyć. Podług nas, a sądzę, że opinii tej nieprędko ktoś zaprzeczy, gdybyśmy, tracąc tak olbrzymi talent jak Szopena, Meyerbeerem pocieszyć się mogli, jeszcze byśmy zupełnie pocieszeni nie byli... po Meyerbeerze, które w tym stosunku do Szopena stawiamy, cóż mówić o Moniuszce”*⁴⁵².

W znamienny sposób Stanisław Moniuszko zareagował na zaistniałą sytuację:

„[...] nigdy siebie nie stawiałem obok jakiegokolwiek bądź uprawnionej znakomitości europejskiej, cóż mówić o Szopenie, dla którego uwielbienia nie znam granic! Wykazywać

⁴⁵¹ „Pamiętnik Literacki” t. II z. IV s. 120.

⁴⁵² Witte Karol, „Gazeta Warszawska” nr 276, rok 1850.

wartość mojej muzyki w porównaniu z Meyerbeerem także nie miejsce tu było: bo Meyerbeer pracuje dla teatru paryskiego, a ja dla użytku domowego, pole, jak przyzna każdy, na którym trudno się rozpędzić. Żarty autora artykułu są jeszcze jednym bolesnym przeświadczeniem, jak łatwo, bez najmniejszego zastanowienia nasze trudy, bez zachęty, bez nagrody, bez współczucia ... i jeszcze dla lada chętki zaświecenia dowcipem, publicznie i drukowano rzucają się sponiewierane czytającym, którzy ani mnie, ani mojej muzyki nie znając, prawdziwie słów czytanych przeczytać nie mogą. Zresztą skąd autor artykułu tak śmiało wyrokuje o moich zdolnościach? Cóż zna z prac moich? Czy nie mój Śpiewnik, czy nie Loterię? – o tych dawno zapomniałem, a może czytając partyturę Halki, ocenił jej wartość? – nic z tego – jest to tyrada, napisana bez żadnego, jak powiedziałem zastanowienia – bo mając wykazać niedorzeczność pani Zofii z Brzozówki, dotyka mnie najboleśniej i najosobisciej. – Miałżeby autor artykułu mierzyć zdolności rozgłosem dzieł?! Czyżby tak był głupi?![...]”⁴⁵³.

W liście tym Stanisław Moniuszko ukazuje się jako narodowy twórca w muzyce, o którego wartości działalności można w prawomocny sposób orzekać tylko poprzez znajomość jego twórczości. Zarzucił on Karolowi Witte wydawanie wyroków o jego twórczości bez gruntownej jej znajomości. Ponadto wykazał narodową tożsamość swojej muzyki, jej rodzimość, domowość poprzez odniesienie jej do europejskiej wartości twórczości Chopina i Meyerbeera. W liście tym postać kompozytora nie jawi się jako protagonista Fryderyka Chopina, jego kontynuator i zarazem naśladowca, ale jako w pełni świadomy wartości artystycznej swoich dzieł kompozytor o własnej drodze artystycznej – rodzimej, domowej, krajowej. Porównując początek i zakończenie cytowanej wypowiedzi warto zwrócić uwagę, że S. Moniuszko z jednej strony odżegnuje się od zabiegu pocieszania się jego twórczością po stracie Fryderyka Chopina, z drugiej natomiast wyraźnie zaznacza, że wyśmiewanie się z niedorzeczności Pani Zofii z Brzozówki dotyka go osobiście i najboleśniej. Z jednej strony odzywa się skromność kompozytora, który nie chce być przyrównywany do Fryderyka Chopina, z drugiej jego świadomość dotycząca artystycznych wartości jego dzieł i nadawanych im narodowych treści.

Korespondencji z lat 1851 – 1856 dominują treści wskazujące na pełnienia przez Moniuszkę roli społecznej kompozytora. Ma ona charakter sprawozdawczy i jeżeli w ogóle odwołuje się do relacji etnicznej, to raczej jest to litewskość (10-krotne zastosowanie kodu) lub rosyjskość o charakterze nietożsamościowym (15-krotne zastosowanie kodu) niż polskość (3-krotne zastosowanie kodu).

Następnie treści wskazujące na pełnienie roli społecznej narodowego twórcy w muzyce przez Stanisława Moniuszkę wystąpiły 4-krotnie w zachowanej korespondencji z 1857 roku. Są to bardzo ciekawe fragmenty, w których kompozytor reagując na doniesienia prasowe o

⁴⁵³ List do Józefa Sikorskiego, Wilno, 11/23 grudnia 1850, [w:] Witold Rudziński, Magdalena Stokowska (opr.), *Listy S. Moniuszki*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969, s. 160-162.

zamierzeniach wystawienia *Halki* przez warszawski zespół operowy (3-krotne zastosowanie kodu) bądź pod wpływem opisywanej interakcji z wydawcami kolejnego tomu *Śpiewnika Domowego* aktualizuje swoją rolę społeczną narodowego twórcy w muzyce (1-krotne zastosowanie kodu). Wiodącym tematem listów z tego roku jest 4-aktowa wersja *Halki* i działania zogniskowane wokół wystawienia tej opery na warszawskiej scenie. Kompozytor żywo reagował na prasowe i listowne doniesienia o tym przedsięwzięciu. Korespondencja dotycząca *Halki* odróżnia się od pozostałych listów wysłanych przez Stanisław Moniuszkę w 1857 roku nie tylko swoją obszernością, ale również zastosowanymi w niej zwrotami językowymi, które wskazują na szczególne zaangażowanie kompozytora i jego osobisty stosunek do tej opery. 4-aktowa wersja *Halki* jest 12-krotnie łączona z polskością, czemu towarzyszy kontekst słowny opisujący działania kompozytora, który wskazuje na pełnienie przez niego roli społecznej narodowego twórcy w muzyce.

W 1858 roku miała miejsce warszawska premiera 4-ro aktowej wersji *Halki*, co niewątpliwie przyczyniło się aktywizowania procesu stawania się przez Stanisława Moniuszkę narodowym twórcą w muzyce. W 7-miu listach z tego roku znajdujemy wskazujący na to kontekst słowny. 3-krotnie występował on w liście dotyczącym tylko 4-aktowej wersji *Halki*, 3-krotnie - 4-aktowej *Halki* i *Flisa*, 1 -krotnie - 4-aktowej *Halki* i kolejnej edycji *Śpiewnika Domowego*. Jednak od ilości ważniejszy jest emocjonalny charakter tych wypowiedzi, które odnosiły się do reakcji zgromadzonej w warszawskim teatrze publiczności. Również zdaniem Rudigera Rittera⁴⁵⁴ premiera 4-aktowej *Halki* wyraźnie uruchomiła proces kreowania Stanisława Moniuszkę na narodowego twórcę w muzyce polskiej, społecznika i wychowawcę. W materiałach kształtujących recepcję 4-aktowej wersji *Halki* zakładano ad hoc, że celem działalności Stanisława Moniuszki było stworzenie dzieła, które będzie zdolne przenosić idee polskiego ruchu narodowego. Dokonana przez Rudigera Rittera analiza powstawania tego mitu ukazała, że społeczno-krytyczny wątek, który jako kontrowersyjny został rozpoznany w 2-aktowej wersji *Halki* przez środowisko odpowiedzialne za ówczesną politykę repertuarową warszawskiego teatru, w ostatecznej, 4-aktowej wersji opery był ledwo zauważalny. Jest to szczególnie widoczne, gdy wypowiedź tą porównamy z listami z 1859 roku, których treść tylko 1-krotnie wskazywała na pełnienie przez Stanisława Moniuszkę roli narodowego twórcy w muzyce. List ten dotyczy projektu opery *Rokiczana* (wcześniejszy tytuł to *Król chłopów*) i kolejnego wystawienia *Halki* przez warszawską placówkę. Dla obydwu tych dzieł charakterystyczne są treści piętnujące antagonizm społeczny i dowartościowujące polskość. Przy czym analizowana wypowiedź nie łączy samych dzieł z polskością, ale ich twórcę. Wątek wskazujący na proces mitologizacji Stanisława Moniuszki na narodowego twórcę w muzyce

⁴⁵⁴ R. Rudiger, *Musik fuer die Nation. Der Komponist stanisław Moniuszko (1819-1872) in der polnischen Nationalbewegung des. 19. Jahrhunderts*, s 123.

jest bardziej wyraźnie obecny w korespondencji z lat 1860 – 1861. 2-krotnie ma to miejsce w dłuższych listach z 1860 roku dotyczących 4-aktowej wersji *Halki*, którym towarzyszy w pierwszym przypadku łączenie tej opery i jej twórcy z polskością (dokument dotyczy starań Koła Polskiego w Poznaniu o zorganizowanie koncertu, na którym będą wykonano funkcjonujące jako symbol polskości fragmenty opery *Halka*), w drugim *Halka* jest łączona z polskością i rosyjskością, a sam kompozytor z polskością (skierowana do rosyjskiego kompozytora Aleksandra Dargomyskiego prośba o weryfikację opublikowanej w „Kurierze Warszawskim” nr 227 z 30. sierpnia 1860 roku informacji o zabiegach Apolinarego Kątskiego w sprawie wystawienia w Petersburgu moniuszkowskiej *Halki*). Ponadto kodowi narodowy twórca w muzyce odpowiadały: jedna dłuższa pisemna wypowiedź dotycząca *Śpiewnika Domowego*, w której kompozytor podkreśla swoją polską przynależność, oraz jedna krótka sentencja obrazująca sens jaki ma dla Stanisława Moniuszki jego działalność twórcza:

„... jeśli kocham pracę, to ją kocham jako uczciwy środek przyczynku dla kraju ... A gdy ta praca obecnie staje się pomocą w ciężkim przeżyciu, widocznie ją Bóg błogosławi”⁴⁵⁵

Trzy z datowanych na 1861 roku pisemnych wypowiedzi Stanisława Moniuszki ukazują go jako narodowego twórcę w muzyce, który we właściwy dla siebie i odpowiedni dla zaistniałej sytuacji sposób reaguje na ważne dla swojego kraju wydarzenia. Dwie z tych wypowiedzi odnoszą działalność kompozytora do mających wtedy miejsce pro wyzwoleniczych manifestacji narodowych, organizowanych przez Polaków i krwawo tłumionych przez urzędników i wojsko carskie. Między innymi postanowiono uroczystie uczcić śmierć matki Chopina, Justyny z Krzyżanowskich, której pogrzeb odbył się 4 października. „Gazeta Codzienna” nr 238 z 5 października 1861 zapowiadała, że w oktawę zgonu lub pogrzebu ma się odbyć uroczyste nabożeństwo i że wszyscy kompozytorzy „*składają się na mszę umyślnie mającą się utworzyć w tym celu*”. Do tych kompozytorów należał Stanisław Moniuszko, o czym świadczy jego list zaadresowany do J. I. Kraszewskiego⁴⁵⁶. Rosyjskie władze zaborcze zakazały zorganizowania takiego nabożeństwa, z powodu jego patriotycznego charakteru.

Drugi z omawianych listów to pierwsza wzmianka o pracy nad *Strasznym Dworem*. Jest to słynna pisemna wypowiedź kompozytora, w której występuje on w roli narodowego twórcy w muzyce a praca nad operą została przyrównana do „*jedynej bieżących klęsk pocieszycielki*”.

Trzeci z dokumentów ukazujących Stanisława Moniuszkę w roli narodowego twórcy w muzyce to ostatni z listów datowanych na 28 grudnia 1861, wysłany z Paryża. Kompozytor odbył wtedy zagraniczną podróż w celu zaznajomienia ze swą twórczością światowych

⁴⁵⁵ List numer 419. Do Aleksandra Walickiego, Warszawa, 15 września 1860 [w:] Witold Rudziński, Magdalena Stokowska (opr.), *Listy S. Moniuszki*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969, s. 397.

⁴⁵⁶ List numer 463. Do J. I. Kraszewskiego, Warszawa, pierwsza połowa października 1861, [w:] Witold Rudziński, Magdalena Stokowska (opr.), *Listy S. Moniuszki*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969, s. 422.

odbiorców. Na planowanym paryskim koncercie moniuszkowskim miały ponadto zostać wykonane te fragmenty z oper *Halka* i *Hrabina*, które wśród warszawskiej publiczności funkcjonowały na zasadzie symbolu polskości: Polonez na wiolonczelę *Pan Chorąży* z opery *Hrabina*, aria (*Gdyby rannym słońciem*), dumka Jontka i mazur z *Halki* oraz związana z litewskością *Modlitwa* z kantaty *Milda*. Jest to przykład sytuacji, gdy kontakt Stanisława Moniuszki z inną niż jego własna nacją aktualizował w kompozytorze świadomość pełnienia przez niego roli narodowego twórcy w muzyce swojego kraju – Rzeczypospolitej Obojga Narodów.

Listy z lat 1862 – 1864 mają charakter sprawozdawczy, rzeczowy, nie eksponują relacji etnicznych łączonych z kompozytorem ani z Jego twórczością. Jednak jest to okres, który miał bardzo duże znaczenie dla późniejszego procesu mitologizacji postaci kompozytora, bądź jego wybranych dzieł na symbole narodowe, z którymi obcowanie odnosi jednostki do polskości bądź litewskości. Przypomnijmy, że jest to czas wzmożonych manifestacji patriotycznych polskiego środowiska zamieszkującego rosyjskie ziemie zaborowe, powstania styczniowego i popowstaniowych represji. Epistolarne milczenie Stanisława Moniuszki na tematy narodowe należy interpretować nie jako brak zainteresowania sprawami swojej ojczyzny ideologicznej i prywatnej, ale jako wyniki działania wzmożonych wówczas procesów cenzorskich.

Dopiero datowane na 1865 rok doniesienia epistolarne związane z wystawieniem opery *Straszny Dwór* na warszawskiej scenie, sprawozdająca ilość kolejnych wystawień *Halki* i tłumny w nich udział warszawskiej publiczność, korespondencja i listy wysłane do Lwowa w sprawie zorganizowania tam koncertu moniuszkowskich *Widm* (kantaty do II części *Dziadów* Adama Mickiewicza), 10-krotnie ukazały Stanisława Moniuszkę w trakcie pełnienia roli narodowego twórcy w muzyce symbolicznie łącząc Jego osobę z polskością. Najciekawsza jest ostatnia listowana wiadomość dotycząca *Straszego Dworu*, którą stanowi obszerna relacja z mającego miejsce 5 października 1865 roku trzeciego i zarazem ostatniego za życia Moniuszki wystawienia tej opery.

„[...] Już po trzecim przedstawieniu *Straszego Dworu* (5 października 1865) i zwycięstwo stanowcze. [...]Pieśń z kurantem starego zegaru i prolog najwięcej się podobały. Orkiestra serdecznie mnie służyła. Koehler tylko na trzeci raz zachrypl, że ledwo mówić mógł. Nowy mazur, rodzony *Halkowego* braciszek, ożywia czwarty akt, który w libretto bez życia wlecze się do wiadomego wszystkim od początku rozwiązania. [...] *Straszny Dwór* zawieszony przez matkę naszą cenzurę. Nikt zgadnąć nie może z jakiego powodu Możesz sobie wyobrazić, jak mnie to niemiło [...]”⁴⁵⁷.

⁴⁵⁷ List numer 591, Do Edwarda Ilcewicza, Warszawa, po 7 października 1865 [w:] Witold Rudziński, Magdalena Stokowska (opr.) *Listy S. Moniuszki*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969. s. 491 – 492.

Stanisław Moniuszko jawi się w tym liście jako narodowy twórca w muzyce, którego opera, napisana ku pokrzepieniu serc analogicznie jak *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza, wyraża polskość. Liryczna, pełna dramatyzmu *Pieśń z kurantem*, o której wspomina kompozytor, to fragment nacechowany polską symboliką narodową, zarówno od strony tekstowej, wyrazowej jak i muzycznej. Bardzo wymowna i obrazująca istniejące wówczas nastroje społeczne była *Aria z kurantem* śpiewana przez Stefana, który pod wpływem kurantowej melodii przypomina sobie dziecięce lata. Początkowo liryczna kantylena arii malująca wspomnienie rodzinnego domu stopniowo przeradza się w krzyk pełen tęsknoty za utraconą w dzieciństwie matką a gdy melodia kuranta powraca po raz trzeci wzmacnia się dramatyczny nastrój i słuchać słowa: „*O Matko moja miła. Gdyś nas osierociła*”. Publiczność świetnie rozszyfrowała symbolikę narodową: Matka – ojczyzna, nas – naród polski.

A. Bogucki recenzując wykonanie *Strasznego Dworu* z roku 1865 napisał, że po *Arii z kurantem* „*oklaski posypały się gradem*”⁴⁵⁸. Melodia kuranta symbolizowała pieśń patriotyczną - hymn narodowy. Taką rolę pełniły wówczas pieśni: *Boże coś Polskę*, *Bogurodzica*, *Mazurek Dąbrowskiego*, których St. Moniuszko nie mógł zacytować z powodu cenzury, więc nawiązał do bardzo popularnego wówczas *Poloneza a – moll Pożegnanie Ojczyzny* M. K. Ogińskiego⁴⁵⁹. Melodia kurantowa utrzymana w rytmie poloneza, kojarząca się ze szlacheckimi dworami i domami mieszczańskimi była jednym z nośników narodowej symboliki muzycznej tej opery. Opera kończy się tryskającym polskością mazurem, który został przez samego kompozytora określony „*rodowym Halkowego braciżkiem*”⁴⁶⁰. Tańce narodowe były wielokrotnie wypróbowanym przez S. Moniuszkę środkiem wywołującym wśród publiczności ducha narodowego.

O sukcesie komunikacyjnym przesłania zawartego w operze zdecydowały następujące czynniki: komizm, sielankowość i tradycja narodowa. Komizm był czynnikiem konstytuującym pozytywny odbiór dzieła, podnoszącym na duchu w sytuacji popowstaniowych represji i ułatwiał przekazywanie zaszyfrowanych patriotycznych treści (np. basowa aria Skołuby *Ten zegar stary gdyby świat*). Scenki sielankowe z życia polskiej szlachty oraz tańce narodowe, którymi rozbrzmiewał *Straszny dwór*, a zwłaszcza monumentalny mazur z finału wzmocniony wprowadzeniem chóru doprowadzały do identyfikacji narodowej tak ważnej w czasie zaborów, gdy tożsamość polska była zagrożona. Niezwykle silne oddziaływanie opery powodowało żywiołową manifestację patriotyzmu publiczności, dlatego cenzura zawiesiła ją po trzecim przedstawieniu. Za życia S. Moniuszki *Straszny Dwór* nie wrócił już na afisze.

⁴⁵⁸ Bogucki A., *Opera Straszny Dwór Moniuszki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1865, nr 314, [w:] Stefan Jarociński (opr.) *Antologia Polskiej Krytyki Muzycznej XIX i XX wieku (do roku 1939)*, PWM, s. 465.

⁴⁵⁹ T. Kaczyński, *Symbolika „Arii z kurantem” ze „Strasznego dworu”* [w:] Krzysztof Bilica (red.) *Muzyka polska w okresie zaborów*, Sekcja muzykologów ZKP IS PAN, Warszawa 1997 s.107.

⁴⁶⁰ List numer 591, Do E. Ilcewicza, Warszawa, po 7.10.1865, [w:] Witold Rudziński, Magdalena Stokowska (opr.) *Listy S. Moniuszki*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969. s. 491 - 492.

Na pełnienie przez Stanisława Moniuszkę roli społecznej narodowego twórcy w muzyce wskazuje również korespondencja sprawozdająca ilość kolejnych przedstawień 4-aktowej *Halki*, na które tłumnie przybywała warszawska publiczność. Ważnym wydarzeniem 1865 roku było odliczanie kolejnych wystawień tej opery, aby jej 100-tą prezentację móc świętować jako benefis kompozytora co miało miejsce 7 października tegoż roku.

W listach z 1866 roku 3-krotnie użyto nazwy narodowego twórcy w muzyce przy czym 8-krotnie poruszono kwestię 4-aktowej wersji *Halki*, 2-krotnie łącząc ją z polskością, 1-krotnie z czeskością i raz ze słowiańskością. Jedną z tych pisemnych wypowiedzi była reakcją kompozytora na zamieszczoną w „Kurierze Codziennym” numer 775 z 4.08.1866. dyskusję prasową o dokonanych przez kompozytora przekształceniach opery *Halka*, spowodowanych zmianami personalnymi w środowisku śpiewaczym teatru warszawskiego. Sprawozdawca „Kuriera Codziennego” napisał: *„Dzieło to już przeszło 100 razy słyszeliśmy na naszej scenie, tym razem wszakże cały główny skład osób został zmieniony i partytura przerobiona w sposób, jaki tylko samemu autorowi dozwolony być może. Przyzwyczajeni przez tyle lat do jednej koloratury śpiewów, nie umiemy zdać sobie sprawy z odebranego wrażenia, podobnie jak nie pojmujemy przyczyny tak zupełnej zmiany, przedstawiającej nam Halkę w innym wcale świetle”*⁴⁶¹. Powyższa dyskusja prasowa jest istotna, ponieważ potwierdza funkcjonowanie 4-aktowej opery *Halka* jako symbolu polskości. Zarówno dzieła jak i postać narodowego twórcy w muzyce nie są wyłącznie własnością ich kompozytora, ale za sprawą kreowanej/podtrzymywanej przez krytykę muzyczną ich recepcji stają się częścią intersubiektywnej przestrzeni kulturowej jako wartości kulturowe. Dzieła muzyczne funkcjonujące jako symbole narodowe nie są otwarte na zmiany. Dla członków społeczności, w której obowiązują powinny być często powtarzanym, w miarę możliwości w ten sam sposób, komunikatem, aby za sprawą obcowania z nimi było możliwe odniesienie się do rzeczywistości pozamuzycznej, do polskości i umiłowania swojego narodu. Sądzę, że Stanisław Moniuszko odpowiadając redaktorowi „Kuriera Codziennego” miał świadomość zachodzenia powyżej opisanego procesu. Nie odebrał prasowej dyskusji jako ataku skierowanego osobiście w jego stronę, ale jako oskarżenie Go przez publiczność *Halki*, które wymaga niezwłocznego sprostowania. Druga z pisemnych wypowiedzi ukazująca kompozytora w roli narodowego twórcy w muzyce dotyczy wystawienia w Pradze 4-aktowej wersji *Halki*. Jest to wiadomość zaadresowana do Heleny Zawiszkanki – artystki praskiej opery. *Halka* jest tu ukazana w relacji do polskości i czeskości a sam kompozytor w relacji do polskości, czeskości i słowiańskości.

Korespondencja kompozytora z 1866 roku dotyczyła też Jego starań o wystawienie kantaty *Widma*. Szczególnie interesująca jest pisemna wypowiedź zaadresowana do Heleny Zawiszkanki przedstawiające Stanisława Moniuszkę w roli narodowego twórcy w muzyce:

⁴⁶¹ „Kurier Codzienny” nr 174, z 3.08.1866, cyt. za Witold Rudziński, Magdalena Stokowska (opr.) *Listy S. Moniuszki*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969. s. 503 – 504.

„[...]Dziwi mnie to, że *Dziady* nie są jeszcze tłumaczone na język czeski, ale zarazem i cieszy, że moja muzyka może dać powód poznania tego arcydzieła naszego wieszczu. – Ustęp przeze mnie do muzyki wybrany jest tak nazwana część druga poematu. Zaczyna się od słów: *ciemno wszędzie!*... Jeżeliby Pani raczyła być pośrednikiem bardzo ważnej epoki muzyki słowiańskiej, proszę dopytać się o tłumacza, który by godnie i miarowo chciał podjąć tę pracę. [...]”⁴⁶².

Moniuszko wyraził dumę, że jego twórczość może przyczynić się do rozpowszechnienia wśród Czechów arcydzieła polskiego wieszczu - Adama Mickiewicza a całe przedsięwzięcie nazwał „ważną epoką muzyki słowiańskiej”.

Z korespondencji datowanej na rok 1867 również 3 dokumenty: list do Florentyna Gozdeckiego⁴⁶³, list do Bedrzicha Smetany⁴⁶⁴ oraz list do Karola Mikulego⁴⁶⁵, ukazują Stanisława Moniuszkę jako narodowego twórcę w muzyce. Na początku stycznia 1867 roku kompozytor przebywał w Krakowie, gdzie starał się o zorganizowanie koncertów swoich kompozycji. Towarzyszyło temu łączenie jego postaci z polskością w związku z zabiegami około organizacji koncertu benefisowego na jego cześć i zamiarami wystawienia kantaty *Widma* w Krakowie. Ponadto w trakcie tej podróży do Krakowa Moniuszko kontaktował się z Bedrzichem Smetaną – czeskim narodowym twórcą w muzyce, którego informował o swoich krakowskich poczynaniach i chęci przyjazdu do Pragi w celu usłyszenia prawdziwie narodowej opery czeskiej. Skierował również prośbę o repertuar Opery Praskiej i dopytał się o wystawienia w niej 4-aktowej wersji *Halki*. Moniuszko odnosi w tej wypowiedzi zarówno samego siebie jak i swoją pierwszą operę do polskości i do czeskości. Łączenie *Halki* tylko z polskością było charakterystyczne dla korespondencji zdającej sprawę z przebiegu krakowskiego benefisu kompozytora. Koncerty moniuszkowskie zorganizowano w tym mieście 14, 23 i 29 stycznia 1867 roku. W liście z 14 stycznia 1867 roku zaadresowanym do Karola Mikulego kompozytor donosi o sukcesie, jaki odniosło wykonanie kantaty *Widma* w Krakowie. Jednocześnie entuzjastycznie informuje odbiorcę swojego listu o zamiarze udania się do Pragi. W dalszej części tej pisemnej wypowiedzi kompozytor projektuje koncert jego twórczości dla lwowskiej publiczności. Kontekst słowny zastosowany do opisu powyższych danych wskazuje na

⁴⁶² List numer 604, Do Heleny Zawiszanki, Warszawa 27 marca 1866 [w:] Witold Rudziński, Magdalena Stokowska (opr.) *Listy S. Moniuszki*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969. s. 499 – 500.

⁴⁶³ List do Florentyna Gozdeckiego, 2 stycznia 1867 roku, Kraków, [w:] Witold Rudziński, Magdalena Stokowska (opr.) *Listy S. Moniuszki*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969. s. 513.

⁴⁶⁴ List do Bedrzicha Smetany, 4 styczeń 1867 roku, Kraków [w:] Witold Rudziński, Magdalena Stokowska (opr.) *Listy S. Moniuszki*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969. s. 514 – 515.

⁴⁶⁵ List do Karola Mikulego, 14 stycznia 1867 roku, Kraków [w:] Witold Rudziński, Magdalena Stokowska (opr.) *Listy S. Moniuszki*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969. s. 515-516.

pełnienie przez Stanisława Moniuszkę roli społecznej narodowego twórcy w muzyce. Sam kompozytor odnosi się do polskości, czeskości i ukraińskości, a swoją pierwszą operę, której fragmenty takie jak *Mazur* i aria *Szumią jodły na gór szczycie* miałyby zostać wykonane we Lwowie, odnosi do polskości i ukraińskości.

Tylko jedna z pisemnych relacji kompozytora z 1868 roku ukazuje Go jako narodowego twórcę w muzyce. Ma to miejsce w skierowanym do Henryka Wieniewicza obszernym tekście wyrażającym radość kompozytora z powodu wystawienia *Halki* pod batutą Bedrzicha Smetany w Pradze:

„Drogi Panie Henryku!

*Zanim przystąpię do zdania sprawy z wrażeń, jakie z łaski Pana Henryka wiadomości z Pragi na mnie zrobiły, pozwól podziękować Wam najczulej z całego serca za tę drogą troskliwość o mnie i moją Halkę. Ale co tu począć, gdyż żadne słowo, którego się chwytam na wynurzenie mojej wdzięczności, zimne, blade, dalekie od tego, które by właściwym być mogło. Oto lepiej wiercie, proszę, że pierwszy raz w życiu podobnie radosnego uczucia doznaję, a proszę, żebyście na siebie przyjęli pośrednictwo w złożeniu najczulszego podziękowania przede wszystkim kapelmistrzowi Smetanie i wszystkim artystom biorącym udział w wykonaniu mojej opery i członkom dyrekcji, bo czuję dobrze, że ile talenta jednych i dobra wola drugich do powodzenia *Halki* się przyczyniło. Do Pana Smetany po wiadomościach o drugim *Halki* przedstawieniu, napiszę oddzielnie jak należy.[...]”⁴⁶⁶.*

Powyższy początkowy fragment listu ukazuje silną więź emocjonalną jaka łączyła kompozytora z jego pierwszą operą. Pozwala to podtrzymać tezę o szczególnym znaczeniu jakie *Halka* miała dla Stanisława Moniuszki. Warto zwrócić uwagę, że wykazana „troskliwość o *Halkę*” została przez kompozytora utożsamiona z troskliwością o Niego. Warto w tym miejscu przypomnieć, że już za życia Moniuszko funkcjonował w intersubiektywnej przestrzeni społecznej jako narodowy twórca w muzyce za sprawą krytyki muzycznej kreującej recepcję jego dzieła – w tym przypadku *Halki* - jako symbolu polskości, na co reakcję odnajdujemy w niektórych listach, bądź w sytuacjach pośredniej bądź bezpośredniej interakcji Stanisława Moniuszki z narodowymi twórcami o innej przynależności państwowej. Właśnie przykładem tej drugiej sytuacji jest opisane w liście wystawienie *Halki* w Pradze pod batutą Bedrzicha Smetany – czeskiego kompozytora narodowego.

Korespondencja z 1869 roku skoncentrowana jest na wystawieniu 4-aktowej wersji *Halki* w jednym z moskiewskich teatrów, które miało miejsce w tym roku i staraniach kompozytora o wystawienie tej opery w Petersburgu. Stąd w listach występują odniesienia tej

⁴⁶⁶ List numer 655, Do Henryka Wieniewicza, Warszawa, 5 marca 1868 [w:] Witold Rudziński, Magdalena Stokowska (opr.) *Listy S. Moniuszki*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969, s. 528 – 529.

opery i jej twórcy zarówno do polskości jak i do rosyjskości, ale brak jest treści wskazującej na pełnienie przez niego roli narodowe twórcy w muzyce. Kontekst słowny, wskazujący na przytoczone tu relacje etniczne ma charakter sprawozdawczy i nie wskazuje na zachodzenie zjawiska mitologizacji kompozytora bądź jego pierwszej opery na narodowy symbol w celu pobudzenia procesu budowania/podrzymywania tożsamości narodowej. Jest to logiczną konsekwencją celu, jaki Stanisław Moniuszko zamierzał osiągnąć wystawieniem tej opery w znajdujących się na terenie Cesarstwa Rosyjskiego centrach kulturalnych, którym było polepszenie finansowej sytuacji jego rodziny.

Podróż do Petersburga i wystawienia 4-aktowej wersji *Halki* na deskach jednego z tamtejszych teatrów miała miejsce w 1870 roku. Ciekawe są 2 zachowane wypowiedzi kompozytora, w których występuje on w roli narodowego twórcy w muzyce, mimo, że sama prezentacja *Halki* i obecność kompozytora w Petersburgu nie miała na celu aktywacji w rosyjskich odbiorcach propolskich uczuć tylko polepszenie materialnego bytu rodziny kompozytora.

Pierwszy list został wysłany z Petersburga do Andrzeja Krajewskiego, redaktora petersburskiej gazety „Głos”. Była to napisana w formie protestu reakcja kompozytora na napastliwą recenzję zamieszczoną w 39 numerze pisma z dnia 8/20 lutego 1870. *Halce* zarzucono zaściankowość, brak oryginalności i przedstawianie cudzych myśli muzycznych. Domagając się sprostowania S. Moniuszko użył następującego sformułowania:

„[...] *Wszak w podobnym mojemu pracowali i pracuję wszyscy słowiańscy kompozytorzy, każdy u siebie, i żaden stanowczo swego dotąd nie opuścił [...]*”⁴⁶⁷.

Powyższy fragment wskazuje, że kompozytor broni swojskości, polskości myśli muzycznych zawartych w operze i odwołuje się do słowiańskości jako do nadrzędnej wartości, w której chronią się kompozytorzy podobnie jak On dowartościowujący poprzez wykonywaną czynność artystyczną to, co ich własne, swojskie, narodowe. List ten wskazuje również, że podczas związanego z wystawieniami *Halki* pobytu w Petersburgu Stanisław Moniuszko przeżywał chwile, w których uświadamiał sobie, że dla odbiorców należących do jego grupy narodowej pełni On rolę narodowego twórcy w muzyce. Pośrednio wskazują na to również liczne wzmianki o niełaskawości prasy petersburskiej dla *Halki*.

Drugi list, którego kontekst słowny wskazuje na pełnienie przez kompozytora roli narodowego twórcy w muzyce zostały wysłane z Warszawy 18 maja 1870 roku do Napoleona Odry. Adresat był autorem książki „Gramatyka Muzyki”, którą w dowód czci dla jego działalności poświęcił Stanisławowi Moniuszce, określając Go słowami: „*Znanemu Ziomkowi i*

⁴⁶⁷ List numer 707, Do Andrzeja Krajewskiego, Petersburg 12/24 lutego 1870 [w:] Witold Rudziński, Magdalena Stokowska (opr.), Listy S. Moniuszki, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969, s. 561.

kompozytorowi naszemu, Stanisławowi Moniuszce, w dowód czci i jego zasługom muzycznym pracę swoją poświęca Napoleon Orda". W odpowiedzi S. Moniuszko ślicznie dziękował i nazwał autora swoim rodakiem. Jest to przykład sytuacji, gdy pośrednia interakcja z rodakiem zaktualizowała świadomość kompozytora dotyczącą pełnienia przez Niego roli społecznej narodowego twórcy w muzyce.

Ostatnim dokumentem ukazującym Stanisława Moniuszkę w roli społecznej narodowego twórcy w muzyce za sprawą swojskości i polskości jego twórczości jest list skierowany do Teofila Lenartowicza z 17 kwietnia 1872 roku. Kompozytor zastanawia się w nim nad możliwością zaprezentowania swojej twórczości florenckiej publiczności. Bierze pod uwagę opery *Halka* i *Paria*. Przy czym pierwsza z nich wydaje się być zbyt polska, swojska, przez co może nie zostać zrozumiana przez zagranicznego odbiorcę. Zatem wybiera operę *Paria*, która nie wyraża polskich treści i nie funkcjonuje w polskiej grupie narodowej jako symbol polskości.

Dokonana przeze mnie analiza listów kompozytora wykazała, że już pierwszym wzmiankom o *Halce* towarzyszył powolny proces uświadamiania sobie przez Stanisława Moniuszkę jej narodowego charakteru i możliwości pełnienia przez niego roli narodowego twórcy w muzyce za sprawą recepcji *Halki*. Przy czym owa narodowość nie była tożsama wyłącznie z polskością, ale z ideą Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Dlatego nie należy deprecjonować wileńskich premier 2-aktowej wersji *Halki* i stawiać tezy, że dopiero warszawska premiera rozszerzonej, 4-aktowej wersji opery rozpoczęła proces jej mitologizacji na stworzony przez narodowego twórcę w muzyce symbol polskości. Biorąc pod uwagę zawarte w listach wypowiedzi kompozytora można postawić tezę, że mitologizacja *Halki* na symbol narodowy to proces, który miał miejsce od momentu powstania tej opery i rozpoczęcia przez Stanisława Moniuszkę zabiegów o jej wystawienie. Niedoszłą warszawską premierę z 1848 roku, obie premiery wileńskie z 1848 i 1854 roku oraz zakończoną sukcesem premierę warszawską z 1858 roku należy traktować jako kolejne etapy procesu mitologizacji *Halki* na symbol narodowy, przy czym podkreślam, że ową narodowość należy odnieść do idei Rzeczypospolitej Obojga Narodów, a nie wyłącznie do polskości. Należy również zwrócić uwagę na fakt, że możliwe było przypisanie listom Stanisława Moniuszki sprzed 1858 roku kategorii narodowy twórca w muzyce, z których część dotyczyła 2-aktowej wersji *Halki*, a część jego twórczości pieśniarskiej. Zatem w korespondencji kompozytora kontekst słowny ukazujący go w roli społecznej narodowego twórcy w muzyce nie pojawia się po raz pierwszy jako reakcja na warszawską premierę 4-aktowej wersji *Halki*, ale jest po tej premierze rozwijany.

Nie zaprzecza to faktom, stopniowego, wieloletniego uświadamiania sobie przez Stanisława Moniuszkę możliwości pełnienia roli narodowego twórcy w muzyce (co wykazała analiza innych fragmentów korespondencji kompozytora) i nadawania symbolicznych narodowych treści (polskich, litewskich, ukraińskich) *Halce* po wykonaniu jej w innych kontekstach sytuacyjnych i wobec publiczności o innych biografiach artystycznych. Realne,

długotrwałe funkcjonowanie poszczególnych postaci jako narodowych twórców i ich twórczości jako symboli narodowych w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej właściwej konkretnej grupie społecznej jest możliwe tylko wtedy, gdy ich dzieła cechuje przede wszystkim wysoki poziom artystyczny. Kontekst sytuacyjny wykonywania i recepcji dzieła muzycznego może przyczyniać się do uwypuklania jego artystycznych walorów bądź nadawania mu społeczny lub patriotycznych treści. Dlatego odbiór moniuszkowskiej *Halki* jako dzieła odznaczającego się wysokim kunsztem artystycznym, co miało miejsce w Petersburgu, jest równie uprawniony jak odbiór innego wykonania tego samego dzieła jako symbolu polskości, co przykładowo nastąpiło po jej warszawskiej premierze w 1858 roku.

Przeprowadzona analiza korespondencji Stanisława Moniuszki i materiałów prasowych, które kompozytor w swoich listach komentował ujawniła, że w procesie stawania się przez Stanisława Moniuszkę narodowym twórcą w muzyce ważną rolę odegrały zarówno jego pisemne autodefinicje, artykułowane reakcje na interakcje z kompozytorami – narodowymi twórcami innych nacji europejskich/słowiańskich jak i reakcje kompozytora na kreujące odbiór jego twórczości doniesienia prasowe, w których wyrażał on swoją patriotyczną postawę. Stanisław Moniuszko mimo złożonych relacji etnicznych został uznany za narodowego twórcę w muzyce polskiej a jego utwory muzyczne, przede wszystkim przez opera *Halka* i *Straszny Dwór* zyskały rangę symboli polskości. Ważną rolę w procesie stawania się przez Stanisława Moniuszkę narodowym twórcą w muzyce swojego narodu odegrała również recepcja jego twórczości pieśniarskiej, wydawanej w *Śpiewnikach domowych*.

Postać kompozytora i zmitologizowane społeczno - patriotyczne definicje jego wybranych dzieł funkcjonowały intersubiektywnej przestrzeni kulturowej pozaborowej Rzeczypospolitej Obojga Narodów jako wartości kulturowe wyznaczające specyfikę kanonu polskiej kultury narodowej bądź jako wytwory kulturowe odsyłające obcujące z nimi jednostki do wartości charakterystycznych dla polskiej tożsamości narodowej. Wypracowany wtedy sposób interpretowania działalności Stanisława Moniuszki i funkcji społecznych pełnionych w okresie zaborów przez jego wybrane dzieła jest częścią tradycji dziedziczonej i modyfikowanej przez kolejne pokolenia Polaków zgodnie z obowiązującymi w danym okresie historycznym kanonami recepcji dzieł muzycznych. Przykładem takiego procesu jest recepcja postaci i twórczości tego kompozytora przez propolskich mieszkańców historyczno–geograficznego obszaru Górnego Śląska w XX wieku.

Rozdział VIII: Stanisław Moniuszko w ramach działalności Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w pierwszej połowie XX – wieku

VIII.I: Geneza Związku Śląskich Kół Śpiewaczych i jej związek z postacią Stanisława Moniuszki

Wskazanie momentu genezy oddolnego śląskiego amatorskiego ruchu chóralnego jest problematyczne. W publikacjach sygnowanych przez Związek Śląskich Kół Śpiewaczych/Śląski Związek Chórów i Orkiestr, zwykło się powoływać na doniesienia prasowe o występach polskiego chóru górnośląskiego, które miały miejsce w 1849 roku, gdy w Piekarach Śląskich goszczono ks. kardynała Melchiora von Dniepenbrocka⁴⁶⁸. W pozycjach tych informuje się o powszechnym wśród ludności rodzimej zamiłowaniu do zbiorowego śpiewania pieśni kościelnych i świeckich, które było praktykowane bez utrudnień ze strony austrowęgierskich władz państwowych na obszarze Śląska Cieszyńskiego, a na włączonych do Prus terenach Górnego Śląska napiętnowane przez lojalnych wobec administracji niemieckiej obywateli jako przejaw polskości. Poszczególni autorzy są co do tego zgodni, że na podległej obydwu niemieckojęzycznym państwom ziemi historyczno–geograficznego obszaru Górnego Śląska zrzeszony amatorskich ruch śpiewaczy rozwijał się stopniowo i powoli. Protoplastą tego ruchu była działająca w latach 1848 – 1854 Czytelnia Polska a od 1861 roku Czytelnia Ludowa oraz tajne cieszyńskie stowarzyszenie Polaków Jedność wraz z istniejącym przy nim męskim chórem. Na terenach II Rzeszy Niemieckiej polski amatorski śpiew chóralny rozwijał się w Bytomiu, w Piekarach Śląskich i w Mysłowicach, przy czym głównym ośrodkiem rozwoju zorientowanych propolsko kół śpiewaczych były Bytom. Kwestię tą szczegółowo opisuje Jan Fojcik w książce: *Materiały do dziejów ruchu śpiewaczego na Śląsku. Do roku 1939*. W 1869 roku staraniem ks. Norberta Bonczyka i ks. Konstantego Damrota w Bytomiu założono Kasyno Polskie. Głównym celem tej organizacji było szerzenie oświaty. Jego posiedzenia rozpoczynano przemówieniami, wykładami, a kończono wykonywaniem pieśni. Również w 1869 roku, Kasyno Katolickie w Królewskiej Hucie założył Karol Miarka. W 1872 roku przemianowano je na Kółko Towarzyskie, którego zadaniem było popieranie czytelnictwa i organizowanie przedstawień teatralnych. Sekretarzem tego kółka był Juliusz Ligoń, który oprócz tego sam pisał sztuki i pieśni dla zrzeszonych w organizacji druhów. W 1871 roku ks. Norbert Bonczyk założył w Bytomiu Towarzystwo św. Antoniego, organizację oświatowo-religijną przeznaczoną dla młodzieży męskiej. Jej głównym zadaniem było prowadzenie czytelnictwa i czasopism polskich,

⁴⁶⁸ J. Fojcik, *Materiały do dziejów ruchu śpiewaczego na Śląsku. Do roku 1939*, Wydawnictwo „Śląsk” 1961, s.13,

R. Hanke, *Śpiewacy Śląscy- fotografia XX wieku*, Śląska biblioteka muzyczna, Katowice 2003, s. 11, A. Wójcik, *Cześć Pieśni! Z dziejów śląskiego życia muzycznego i śpiewaczego szkice i materiały źródłowe, Część pierwsza, do 1939 r.*, Śląska Biblioteka Muzyczna, Katowice 2010, s. 40.

organizowanie odczytów, deklamacji i przedstawień. W towarzystwach tych kultywowano pieśń polską jako symbol polskości. W okresie Bismarckiego Kulturkampfu rozwój propolskich organizacji na pruskim Górnym Śląsku był utrudniony, jednak nie został on zahamowany. Jan Fojcik podaje, że pieśń polska była również ważna dla towarzystw górnośląskich przemysłowców, w których organizowali się kupcy i rzemieślnicy polscy. W 1889 r. w Bytomiu zawiązano Towarzystwo Górnośląskich Przemysłowców, w skład którego wchodził prowadzony przez Emila Łukasika chór męski⁴⁶⁹. W 1888 roku w Ustroniu założono Kółko Pedagogiczne, którego sekcją był prowadzony przez Andrzeja Hławiczkę chór męski. Dwa lata później „Gwiazdka Cieszyńska” donosiła o wydarzeniu wskazującym na kultywowanie społecznego zespołowego śpiewania wśród Ślązaków zamieszkujących ziemie podległe Cesarstwu Austrowęgierskiemu. Lipcowego popołudnia w Markłowicach, wiosce położonej przy granicy ze Śląskiem Pruskim miał miejsce piknik dzieci w wieku szkolnym, podczas którego wykonywały one pieśni dla zgromadzonej tam ludności: „[...] *Dzieci bawiły się wybornie, lecz nie pokazały jeszcze, czy się też w śpiewie pieśni narodowych wykształciły. Nagle ni stąd ni zowąd odezwał się w oddaleniu dobry mieszany chór męski, który zaintonował naszą każdemu prawie znaną pieśń narodową: „Wstańmy bracia wraz!” Przypomniano sobie zaraz, że pomiędzy młodzieżą Markłowicką znajduje się na wakacjach kilku studentów, członków kółka śpiewackiego w Cieszynie [...]* Nastąpiło teraz między zebranymi ogromne ożywienie, albowiem ze wszystkich ust odezwał się potężny okrzyk: „Niech żyje polska pieśń!”⁴⁷⁰. Zamieszczona na łamach prasy relacja z wydarzenia o charakterze piknikowym, które za sprawą śpiewu cieszyńskich studentów nabrało charakteru manifestacji polskości, świadczy nie tylko o tym, że wśród polskojęzycznych Ślązaków zamieszkujących ziemie cieszyńską powszechna była praktyka zespołowego śpiewania, ale również wskazuje, że w repertuarze tych zespołów było miejsce dla takich pieśni polskich, które pełniły funkcję symbolu polskości. Wykonywanie tych pieśni powodowało, że wydarzenie o charakterze zabawy ludowej nabrało cech właściwych dla manifestacji polskości. Taka sama funkcja pieśni polskiej była również rozpoznana przez obywateli zamieszkujących tereny II Rzeszy Niemieckiej. Z tego powodu ludność wierna propagowanej przez państwo ideologii niemieckości prześladowała jej wykonawców i ją samą. Jednakże obywatele o narodowości polskiej i propolscy Ślązacy kultywowali śpiewanie polskich pieśni, pomimo grożących za to wyroków sądowych i grzywien. W połowie 1894 roku w Bogucicach założono kolejne towarzystwo śpiewacze – Lutnię. Od maja 1895 dyrygentem tego zespołu został Teofil Lewandowski. Spotkania chóru często nadzorował zandarm. Z tego powodu polskich patriotycznych tekstów śpiewacy uczyli się w domu, a na lekcjach śpiewano melodię pieśni do innego tekstu. Jak podaje J. Fojcik: „*O narodowym usposobieniu członków*

⁴⁶⁹ J. Fojcik, *Materiały do dziejów ruchu śpiewaczego na Śląsku. Do roku 1939*, Wydawnictwo „Śląsk” 1961, s. 20.

⁴⁷⁰ „Gwiazdka Cieszyńska, 1.08.1891, nr 31, s. 310.

„Lutni” świadczy uchwała powzięta na jednym z zebrań, że za użycie każdego niemieckiego słowa w gronie towarzystwa płaci się dziesięć fenigów kary. Policja, dowiedziawszy się o tej uchwale, zrobiła doniesienie do sądu karnego w Bytomiu. Zarząd „Lutni” skazany został na 130 mk kary za to, że powzięta uchwała nie była zgodna ze statutem”⁴⁷¹. Przeciwnikiem działalności tego chóru był również miejscowy proboszcz ks. Ludwik Skowronek. W 1898 roku nazwę chóru zmieniono na Towarzystwo Dobroczynności. W nowym statucie nie było mowy o pielęgnowaniu pieśni, ale w kilku zachowanych protokołach z zebrań tego towarzystwa z 1903 roku zamieszczono informacje o posiedzeniach, podczas których występował chór wykonujący czterogłosowe pieśni. Towarzystwo to przestało istnieć w 1905 roku. Według J. Fojcika: „Każdy nowy zespół był wówczas ważnym czynnikiem w walce o wolną pieśń polską, a ponadto ogniskiem polskiej kultury, promieniującym na całą okolicę oraz placówką, która inicjowała zakładanie coraz to dalszych zespołów”⁴⁷². Chóry śląskie kultywując pieśń polską jako symbol polskości sięgały po twórczość Stanisława Moniuszki. Przykładowo utwory tego kompozytora wykonywano podczas obchodów mickiewiczowskich, o czym świadczą notatki prasowe publikowane w „Gwiazdce Cieszyńskiej”. 15.12.1900 roku informowano o programie „Wieczoru Mickiewiczowskiego”, w którym zawarto prezentację dwóch pieśni Moniuszki: *Postój piękna gołąbeczko* i *Przylecieli Sokołowie*⁴⁷³. Te same pieśni wykonano również 18.01.1902. podczas wieczorku wokально-deklamacyjnego urządzonego przez Polskie Towarzystwo Pedagogiczne w sali Domu Narodowego⁴⁷⁴. Według A. Wójcika pieśni te są najczęściej wymieniane w prasowych relacjach z mającej miejsce na początku XX wieku działalności śląskich amatorskich zespołów śpiewaczych⁴⁷⁵. Publikowano również informacje, w których wskazywano, że wykonanie utworów Stanisława Moniuszki przez Ślązaków przyczynia się do budowania, kształtowania wśród nich polskiej tożsamości narodowej. W taki sposób została napisana relacja z „Wieczorku gimnazjalnego polskiego”, który odbył się 5.05.1901 roku w Cieszynie: „[...] Chór męski, złożony z uczniów klas wyższych, śpiewał „Pieśń towarzyską”, wedle muzyki Moniuszki, a ułożoną przez największego poetę narodowego, przypominającego młodzieży polskiej, że „w każdej chwili żywota, czy przy pługu, czy w koronie”, powinno jej przyświecać hasło „Ojczyzna – nauka – cnota””⁴⁷⁶. Postać Stanisława Moniuszki kojarzono przede wszystkim z pieśniami i łączono z twórczością innego narodowego twórcy – Adama Mickiewicza. Poprzez takie zabiegi wykonywaniu moniuszkowskich pieśni została symbolicznie nadana funkcja krzewienia polskości. Był to proces charakterystyczny dla

⁴⁷¹ J. Fojcik, *Materiały do dziejów ruchu śpiewaczego na Śląsku. Do roku 1939*, Śląski Instytut Naukowy w Katowicach, Wydawnictwo „Śląsk” 1961, s. 23.

⁴⁷² J. Fojcik, *Materiały do dziejów ruchu śpiewaczego na Śląsku. Do roku 1939*, Śląski Instytut Naukowy w Katowicach, Wydawnictwo „Śląsk” 1961, s. 24-25.

⁴⁷³ „Gwiazdka Cieszyńska”, 15.12.1900, nr 50, s. 595.

⁴⁷⁴ „Gwiazdka Cieszyńska”, 25.01.1902, nr 4, s. 44-45.

⁴⁷⁵ A. Wójcik, *Cześć Pieśni! Z dziejów śląskiego życia muzycznego i śpiewaczego szkice i materiały źródłowe, Część pierwsza, do 1939 r.*, Śląska Biblioteka Muzyczna, Katowice 2010, s. 184.

⁴⁷⁶ „Gwiazdka Cieszyńska”, 11.05.1901, nr 19, s. 227.

propolskiej ludności historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska pierwszego dziesięciolecia XX wieku. Aktualizowały go poszczególne koncerty śląskich chórzystów a podtrzymywała prasa codzienna zapowiadająca je bądź zdająca relacje z ich przebiegu.

Od maja 1908 roku w Prusach obowiązywała nowa ustawa o zebraniach i stowarzyszeniach. Utrudniała ona organizację polskich wieców i publicznych zebrań, bądź w ogóle zakazywała takiej działalności w okręgu przemysłowym. Funkcjonariusze państwowi, w oparciu o ten dokument próbowali również przeciwdziałać rozwojowi śląskiego amatorskiego ruchu śpiewaczego, interpretując spotkania kół śpiewaczych, podczas których wykonywano pieśni polskie, jako działalność polityczną. Nie zahamowano wtedy jednak ani procesu kultu pieśni polskiej wśród górnośląskich chórzystów, ani powolnej, stopniowej recepcji charakterystycznego dla polskości wytworu kulturowego – postaci i twórczości Stanisława Moniuszki. Przykładem propolskiego w swoich poczynaniach chóru działającego na włączonym do państwa pruskiego fragmencie historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska była założona 18.10.1908. w Bytomiu Jedność. Do chórzystów tego zespołu należeli Jan Wolski, Kazimierz Czapla, Jan Fojcik, Jan Ligoń i Janina Żnińska – propagatorzy idei utworzenia ogólnośląskiej federacji polskich towarzystw śpiewaczych.

Przyswajanie polskości poprzez kontakt z moniuszkowską pieśnią miało wówczas również miejsce na tym obszarze historyczno-geograficznej ziemi Górnego Śląska, który należał do Cesarstwa Austro-węgierskiego. Wymownie świadczy o tym doniesienie o planowanym koncercie wokально-instrumentalnym Towarzystwa Pedagogicznego w Cieszynie, podczas którego „[...] klasyczną polską muzykę wokalną ma reprezentować przepiękny utwór naszego pieśniarza Moniuszki, którego skoczny „Krakowiak” odśpiewany zostanie w pięciogłosowym, charakterystycznym chórze mieszanym[...]”⁴⁷⁷. O niezwykłości tego doniesienia nie świadczy planowany do wykonania utwór moniuszkowski, ani nadanie kompozytorowi miana pieśniarza, ale zaimek dzierżawczy „nasz” poprzedzający osobę Stanisława Moniuszki. Wskazuje to na zabieg utożsamiania śląskości z polskością, któremu towarzyszył następujący tok rozumowania: Moniuszko – narodowy twórca w muzyce polskiej, zasymilowany do śląskości poprzez obecność w śląskiej amatorskiej kulturze muzycznej będzie świadczył o łączności historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska z polską Macierzą.

18 kwietnia 1910 założono Związek Śląskich Kół Śpiewaczych. Był to rok obchodów w Krakowie 500–nej rocznicy Bitwy pod Grunwaldem i 100–lecia urodzin Fryderyka Chopina. Śląskie kółka śpiewacze przygotowywały się do uczczenia obydwu uroczystości. Na terenie II Rzeszy Niemieckiej przygotowania amatorskich chórów do udziału w Uroczystościach Grunwaldzkich miały konspiracyjny charakter, gdyż oficjalny w nich udział był prawnie zakazany. Świadoma propolskich nastrojów panujących wśród części ludności zamieszkującej

⁴⁷⁷ „Gwiazdka Cieszyńska”, 23.03.1910, nr 24, s. 3.

historyczno–geograficzne tereny Górnego Śląska poetka Maria Konopnicka przesłała do „Gwiazdki Cieszyńskiej” list o następującej treści: „*Szanowny Redaktorze! Pozwalam sobie na ten rok Grunwaldzki przesłać „Gwiazdce Cieszyńskiej” wiersz, napisany dla Wielkopolski. Wy, tam na Śląsku, dobrzy Rodacy, tak samo prześladowani jesteście i myślę, że dobrze jest umacniać ducha narodowego w szeregach walczących z germanizacją. Pragnęłam bym, aby Ślązacy nie tylko powtarzali w sercu swoim tę „rotę” przysięgi, ale żeby to była pieśń i ich i wyraz ich duszy. Przyjmij, Szanowny Pani, bratnie pozdrowienie!*”⁴⁷⁸. Tekst poetki oraz napisana do niego przez Feliksa Nowowiejskiego muzyka, stopniowo upowszechniły się wśród polskojęzycznych mieszkańców historyczno–geograficznego obszaru Górnego Śląska. 15.07.1910 roku po odsłonięciu ufundowanego przez Ignacego Jana Paderewskiego Pomnika Grunwaldzkiego w Krakowie zabrzmiał pieśń – przysięga:

*„Nie rzucim ziemi, skąd nasz ród,
Nie damy pogrzez mowy.
Polski my naród, polski lud
Królewski szczep piastowy.
Nie damy, by nas zniemczył wróg,
Tak nam dopomóż Bóg!”*

Wśród śpiewającej licznie zgromadzonej ludności byli również Ślązacy z terenów podległych Cesarstwu Austrowęgierskiemu i II Rzeszy Niemieckiej.

Śląskie amatorskie chóry organizowały również koncerty ku czci wybitnych Polaków. Przykładem były obchody 100–tnych urodzin Fryderyka Chopina. Na łamach prasy próbowano w taki sposób opisywać postać kompozytora – narodowego twórcy w muzyce, aby wykreować mit, którego treścią będzie Fryderyk Chopin – patriotyczno–kulturowy wzorzec osobowości szeroko akceptowany przez uczestników śląskiego amatorskiego ruchu muzycznego. Przykładowo Feliks Szopski w opublikowanym w „Dzienniku Cieszyńskim” artykule pt.: *W setną rocznicę urodzin Chopina* akcentował element emocjonalny i patriotyczny związany z jego postacią i twórczością, co miało sprawić, że „ze sfery górnej, w jaką go wyniosło natchnienie, wstąpił w serca nasze i tam zapanuje czymś więcej niż dźwiękiem[...]”⁴⁷⁹. Jednak jak podaje Andrzej Wójcik, zabieg ten się nie powiódł, gdyż lud śląski wołał inne przedsięwzięcia niż koncerty z prawie nieprzystępną muzyką chopinowską⁴⁸⁰. Nie oznacza to, że w 1910 roku śląskie amatorskie kółka śpiewacze nie organizowano koncertów chopinowskich, ale że podczas tych koncertów nie mitologizowano postaci kompozytora na swojego narodowego twórcę w muzyce, tylko kultywowano pieśń polską jako symbol polskości. Świadczy o tym poniższa notatka prasowa wydrukowana na kartach „Polaka”: „*Pieśń polska, która obecnie coraz więcej rozkrzewia się na Górnym Śląsku, została w ubiegłą*

⁴⁷⁸ M. Konopnicka, „Gwiazdka Cieszyńska”, 26.02.1910, nr 17, s. 1.

⁴⁷⁹ F. Szopski, *W setną rocznicę urodzin Chopina*, „Dziennik Cieszyński”, 27.02.1910, nr 47, s. 4.

⁴⁸⁰ A. Wójcik, *Cześć Pieśni! Z dziejów śląskiego życia muzycznego i śpiewaczego szkice i materiały źródłowe, Część pierwsza, do 1939 r.*, Śląska Biblioteka Muzyczna, Katowice 2010, s. 54.

niedzielę uczczona uroczystym obchodem setnej rocznicy urodzin największego muzyka polskiego Fryderyka Chopina [...]”⁴⁸¹. Opisywany koncert miał miejsce 29.05.1910 roku w Katowicach, a więc ponad miesiąc po formalnym utworzeniu Związku Śląskich Kół Śpiewaczych – stowarzyszenia, którego założycielskie spotkanie zaczęło od głośnego okrzyku: „Cześć Pieśni!” – w domyśle mając polską pieśń pełniącą funkcję symbolu polskości.

Kółka śpiewackie przystępowały do związku stopniowo ale powolnie, gdyż istniała niejasność w kwestii polityczności bądź niepolityczności stowarzyszenia. Dopiero podczas Walnego Zebrania, które miało miejsce 16.01.1912. w Bytomiu stanowczo podkreślono, że „towarzystwa pielęgnujące wyłącznie pieśń polską i przyjmujące tylko Polaków na członków należy uważać za polityczne”⁴⁸². Cytowany fragment protokołu znajdującego się w archiwum Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr – spadkobiercy Związku Śląskich Kół Śpiewaczych wskazuje na cel działalności tego stowarzyszenia kulturalnego, jakim było rozpowszechnienie wśród rdzennej ludności historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska utożsamiania Śląskości z Polskością. Temu samemu celowi miała również służyć organizacja Świąt Pieśni na Zadolu, inicjatywy zainaugurowanej w 19.09.1909 roku przez Leona Ponieckiego – dyrygenta i nauczyciela muzyki sprowadzonego na Śląsk przez Wojciecha Korfantego. Zachowała się następująca relacja z tego Świąta Pieśni: „[...] Publiczności było bardzo dużo... Pierwszy ten koncert na Górnym Śląsku daje rękojmię, że pieśnią ludową ta ziemia... tem więcej się odrodzi, albowiem nie inteligencja, nie bogaci, ni możni tego świata zaopiekowali się tą sierotką, ale góronśląski ludek pocziwy, który obok swych cnót i wad... pielęgnuje ten przepiękny śpiew ludowy, śpiew zarówno jak świecki tak i kościelny...”⁴⁸³. Na początku XX wieku śląskie amatorskie kółka śpiewacze nie dysponowały jeszcze własnym tytułem prasowym, którego wydawanie i rozpowszechnianie mogłoby służyć integracji śpiewaczego środowiska i krzewieniu wśród czytelników polskości. Jednak doniesienia o działalności tych chórów można odnaleźć w poznańskim „Śpiewaku” i na kartach „Polaka”. Wydrukowano tam zarówno wygłoszoną w sejmie pruskim 22 kwietnia 1910 przez posła Wojciecha Korfantego mowę w obronie kółek śpiewackich jak i odezwy zwołujące polskojęzycznych Ślązaków na organizowany w Zadolu (dziś dzielnica Katowic, wtedy miejscowość pomiędzy Katowicami a Ligotą) Zjazd Związku Śląskich Kół Śpiewackich. Podkreślano doniosłe znaczenie kultywowania śpiewu pieśni polskiej. Zachęcano, by czynić zabiegi, „żeby pieśń polską, ten skarb drogocenny wieków przeszłych, który nam zostawili przodkowie nasi nie tylko nie zmarniała, ale zajaśniała nowym blaskiem ku pożytkowi kultury naszej, na uszlachetnienie

⁴⁸¹ „Polak”, 2.06.1910, nr 66, s. 2.

⁴⁸² A. Wójcik, *Cześć Pieśni! Z dziejów śląskiego życia muzycznego i śpiewaczego szkice i materiały źródłowe, Część pierwsza, do 1939 r.*, Śląska Biblioteka Muzyczna, Katowice 2010, s. 66.

⁴⁸³ „Śpiewak” 1.10.1909, cyt. za A. Wójcik, *Cześć Pieśni! Z dziejów śląskiego życia muzycznego i śpiewaczego szkice i materiały źródłowe, Część pierwsza, do 1939 r.*, Śląska Biblioteka Muzyczna, Katowice 2010, s.73.

ducha naszego, na uczynienie znośniejszym twardego naszego życia”⁴⁸⁴. Pieśń polska, której wykonywanie uaktywniało łączność w wsłuchanej w nią ludności z wiekami przeszłymi, których była ona drogocennym skarbem, to pieśń pełniąca funkcję symbolu polskości. Owe przeszłe wieki to owiany legendą czas, gdy ziemie śląskie należały do Koronny Polskiej. Znamienne, że nie wskazuje się o który konkretnie wiek chodzi i o jaką pieśń. W wypowiedzi tej symbolem polskości jest zarówno świecka jak i religijna pieśń, ale konieczne jest, aby można było ją sklasyfikować za sprawą języka bądź języka i treści jako polską. Ważne było, aby wykonywana przez masowe chóry pieśń miała moc umacniania kultury zbiorowości, do której należała wykonująca ją i wsłuchana w jej melodię ludność. Nadano jej również moc uszlachetniania ducha wspólnoty i czynienia znośniejszym codziennego życia należących do niej jednostek. Przypisywanie takich funkcji zbiorowemu, masowemu wykonywaniu pieśni polskiej wskazuje na proces budowania polskiej tożsamości narodowej poprzez wykonywanie muzyki. Te polskie patriotyczne i narodowe treści symbolicznie nadawane utworom wykonywanym podczas Święta Pieśni odczytywała również proniemiecka ludność tego regionu. „Kattowitzer Zeitung” z 23.09.1911. donosił o organizowaniu „*polskiego święta pieśni na Górnym Śląsku [...] Koła śpiewacze, których w ostatnich dwóch latach powstało na Górnym Śląsku tak wiele, mają po raz pierwszy zwarcie i publicznie wystąpić i pokazać, jak daleko postąpiło pielęgnowanie pieśni polskiej, będącej głównym czynnikiem polskiej agitacji*”⁴⁸⁵. W wypowiedzi tej organizacja Święta Pieśni na Zadolu została zinterpretowana jako działalność polityczna wymierzona przeciwko pruskiej państwowości. Z kolei w pisemnej relacji z przebiegu mającego miejsce na Zadolu Święta Pieśni ojczystej (w domyśle polskiej) opublikowanej na kartach „Polaka”: „[...] *Niejednemu może otwarły się oczy na to, co to jest pieśń polska. [...] Naród polski ma nieprzebrany skarb w pieśni ojczystej. Ten skarb powinniśmy wszyscy poznawać, czerpać z niego obficie i rozszerzać go wśród naszego społeczeństwa*”⁴⁸⁶ zwrócono uwagę na możliwy do zaistnienia za sprawą cyklicznego organizowania tego typu przedsięwzięć artystycznych proces kulturowej integracji śląskości z polskością. Czwarty Zjazd na Zadolu zorganizowano 8.06.1913. Wzięło w nim udział 38 chórów z całego Śląska. Liczbę uczestników oszacowano na 12-15 tysięcy⁴⁸⁷. Program zjazdu zawierał utwory m.in. Stanisława Moniuszki i Feliksa Nowowiejskiego. W „Dzienniku Śląskim” z 11.06.1913. w następujący sposób opisano to wydarzenie: „*Tłok na kolei niebywały, aczkolwiek zarząd kolejowy się przygotował na wielki napływ ludności. Kursują pociągi nadzwyczajne, ale wszystkie przedziały tak zatłoczone, iż przypominało to obraz z życia*

⁴⁸⁴ „Polak”, 7.10.1911, nr 120, s. 1.

⁴⁸⁵ Cyt za J. Fojcik, *Materiały do dziejów ruchu śpiewaczego na Śląsku. Do roku 1939*, Śląski Instytut Naukowy w Katowicach, Wydawnictwo „Śląsk” 1961, s. 60.

⁴⁸⁶ „Polak” 12.10.1911, nr 122, s. 1.

⁴⁸⁷ J. Fojcik, *Materiały do dziejów ruchu śpiewaczego na Śląsku. Do roku 1939*, Śląski Instytut Naukowy w Katowicach, Wydawnictwo „Śląsk” 1961, s. 63.

*świętecznego na miejskich kolejach berlińskich. Dojeżdżamy do Zadola. Wszystkimi drogami oraz ścieżkami polnymi i leśnymi snują się nieskończone rzędy ludu polskiego. Na drogach tłoczą się wielkie wozy przewozowe, umajone, zaopatrzone w ławki, wiozące uczestników zjazdu z miejscowości oddalonych o mil kilka. Przybywamy do celu. Dochodzą nas melodie pieśni polskich. Wszędzie pełno furmanek i tłok niebywały. Przez wejście trudno się dostać na boisko, bo każdy pragnie być pierwszy wewnątrz parkanu*⁴⁸⁸. Organizację kolejnych edycji Świąt Pieśni na Zadolu uniemożliwiła I wojna światowa. Brak wiadomości o działalności Zarządu Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w latach 1914-1918. Według zachowanych ksiąg protokołu normalne posiedzenia Zarządu zaczęto odbywać od 19.02.1919. Jedną z pierwszych uchwał ZSKŚ było postanowienie spopularyzowania *Roty Nowowiejskiego*, którą w marcu t. r. zalecano wszystkim zespołom do obowiązkowego odśpiewania na każdym zebraniu. Jak podaje J. Fojcik: *„Zadanie zapoznania społeczeństwa z tak aktualną szczególnie na Śląsku pieśnią spełniły chóry w rekordowo krótkim czasie, gdyż śpiewano ją wkrótce na pamięć przy każdej nadarzającej się okazji*⁴⁸⁹. Świadczy to o propolskim charakterze reaktywowanej po I wojnie światowej śląskiej organizacji śpiewaczej.

Geneza procesu powstawania śląskich amatorskich zespołów śpiewaczych, której zwieńczeniem było utworzenie Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w 1910 roku związana była realizacją kultu pieśni polskiej, w ramach którego zaczęto również wówczas powoli rozpowszechniać proces recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki. Kulturowanie pieśni polskiej przez ludność zamieszkującą historyczno-geograficzne tereny Górnego Śląska miało być tym, co przypomni jej o polskich korzeniach i będzie kształtować polską tożsamość kulturową tej zbiorowości. Wiele spośród śląskich amatorskich chórów przyjmowało nazwy pełne nadziei na lepsze jutro jak Jutrzenka, Harmonia, lub przyjmowało za swojego patrona narodowego twórcę w muzyce, literaturze polskiej bądź tytuł którejś z narodowych epopiej. O działalności jednego z takich zespołów świadczy już zdjęcie z I „Święta Pieśni” zorganizowanego w Zadolu jeszcze przed utworzeniem Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Założone w 1909 roku kółko śpiewackie ze Świętochłowic jako pierwsze ze śląskich amatorskich zespołów przyjęło za swojego patrona narodowego twórcę w muzyce polskiej – Stanisława Moniuszkę.

⁴⁸⁸ Cyt za J. Fojcik, *Materiały do dziejów ruchu śpiewaczego na Śląsku. Do roku 1939*, Śląski Instytut Naukowy w Katowicach, Wydawnictwo „Śląsk” 1961, s. 63.

⁴⁸⁹ J. Fojcik, *Materiały do dziejów ruchu śpiewaczego na Śląsku. Do roku 1939*, Śląski Instytut Naukowy w Katowicach, Wydawnictwo „Śląsk” 1961, s. 67.



Zdjęcie VIII. I : Zdjęcie: Chór mieszany im. S. Moniuszki z Świętochłowic uczestniczący w 1-szym zjeździe śpiewaczym na Zadolu w 1909 roku .

W 1912 roku chór z Łagiewnik, w 1919 roku chór działający w Królewskiej Hucie (Chorzowie), a w 1920 roku chór z Zabrzea przyjęły również nazwę Moniuszko. Ponadto liczne chóry w swojej nazwie uwzględniały tytuły twórczości kompozytora. Już w 1908 roku chór mieszany w Załężu przyjął nazwę Halka, a w 1909 roku chór z Piekar śląskich, w 1911 roku chór z Kozłowej Góry, w 1913 roku chór bytomski, w 1919 roku zespół śpiewaczy z Lublińca⁴⁹⁰. Sądzę, że aktywna działalność zespołów śpiewaczych, które za swego patrona przyjęły Stanisława Moniuszkę, przybierając za swoją nazwę nazwisko kompozytora bądź tytuł jego dzieł – *Halka*, *Milda*, i opisujące ją doniesienia prasowe, przyczyniały się do rozpowszechniania w górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej narracji utożsamiającej śląskość z polskością. Podobne znaczenie miało wykonywanie dzieł tego kompozytora na historyczno–geograficznym obszarze Górnego Śląska. Uważam, że ze względu na indyferentność narodową ludności etnicznie utożsamiającej się z Górniośląskością/Śląskością, obcowanie przez nią z pięknem moniuszkowskich melodii pełniło nie tylko funkcję artystyczną, ale również przyczyniało się do integracji śląskości, rozumianej jako przestrzeń kultury etnicznej, z polskością – definiowaną jako przestrzeń kultury narodowej.

⁴⁹⁰ R. Hanke, *Śpiewacy Śląscy – fotografia XX wieku*, Śląska Biblioteka Muzyczna, Katowice 2003, s. 27.

VIII.II: Kult Stanisława Moniuszki kreowany przez działaczy Związku Śląskich Kół Śpiewaczych na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka” w latach 1920 - 1948

Zbiegające się z genezą Związku Śląskich Kół Śpiewaczych rozpoczęcie procesu górnośląskiej recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki wyrażało się przez przyjmowanie kompozytora za patrona chóru bądź tytułu jego dzieła za nazwę zespołu oraz przez symboliczne nadawanie patriotycznych, propolskich znaczeń wykonywaniu jego wybranych pieśni. Praktyka recepcji tego charakterystycznego dla polskości wytworu kulturowego do intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej kreowanej przez amatorskie zespoły śpiewacze należące do ZŚKŚ w latach 1920 – 1948 również polegała na przyjmowaniu kompozytora za patrona chóru bądź tytułu jego dzieła za nazwę zespołu. Ponadto rozszerzeniu uległ moniuszkowski repertuar śląskich chórów, gdyż wykonywały one oprócz pieśni Stanisława Moniuszki również fragmenty z jego oper oraz jego dzieła oratoryjne i kantatowe. Już w 1920 roku *Sonety Krymskie* wykonało publicznie w Cieszynie działające tam Polskie Towarzystwo Śpiewacze, a ludność zamieszkała w Nowej Wsi i okolicach miała okazję usłyszeć ten utwór dzięki występowi zespołu Słowiczek. W 1923 roku po partyturę *Sonetów Krymskich* sięgnął katowicki chór Ogniwio. Utwór ten zabrzmiał też podczas Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich w Katowicach w 1930 roku, dzięki wysiłkowi połączonych chórów śląskich. W 1932 roku po partyturę tego dzieła moniuszkowskiego sięgnęło Towarzystwo Śpiewaczego Echo z Bielska, a w 1938 roku rybnicki Seraf i mysłowicka Harmonia. Ponadto chóry Wanda z Dąbrówki Małej i zespół śpiewaczy im. Moniuszki z Świętochłowic w 1930 i 1934 roku wykonały *I Litanię Ostrobramską* S. Moniuszki. *II Litanię* zaprezentowała mikołowska Harmonia w 1933 roku, a *III Litanię* zaprezentował katowicki chór Ogniwio w 1930 roku. Kantatę mitologiczną *Milda* wykonały w 1930 roku Chór Towarzystwa Teatru Polskiego w Bielsku oraz chór im. S. Wyspiańskiego działający w Szopienicach, a w 1936 roku sięgnęła po ten utwór działająca w Nowym Bytomiu Harmonia. *Widma* do słów Adama Mickiewicza zostały wykonane w 1933 przez rybnicki chór Seraf. Zarówno *Sonety Krymskie* jak i *Widma* to dzieła, których integralną wymowę tworzą moniuszkowska muzyka i mickiewiczowska poezja.

Wskaźnikami informującymi o mającym miejsce w pierwszej połowie XX wieku kulcie postaci i twórczości Stanisława Moniuszki w ramach intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej są: kreujące specyfikę tej przestrzeni decyzje formalne o przyjmowaniu nazwiska kompozytora bądź tytułu jednego z jego dzieł za nazwę zespołu śpiewaczego, trwała obecność moniuszkowskiej muzyki w repertuarze amatorskich zespołów śpiewaczych bądź zawodowych instytucji muzycznych i drukowanie na łamach górnośląskiej prasy intencjonalnych wypowiedzi prasowych kreślących sylwetkę kompozytora w taki sposób, aby

obcowanie z nią odnosiło odbiorców do odpowiedniej relacji etnicznej. Ponieważ Związek Śląskich Kół Śpiewaczych w latach 1920 – 1948 wydawał swoje czasopismo „Śpiewak Śląski”/”Śpiewak”, drukowane na jego kartach wypowiedzi prasowe wybrałam jako materiał empirycznej analizy. Analizowany materiał prasowy o charakterze intencjonalnym podzieliłam na artykuły tematyczne, zapowiedzi, recenzje, relacje/sprawozdania, informacje prasowe, odezwy do drużyn śpiewaczych, fragmenty z artykułów o innej tematyce i przemówienia. Ilość i rodzaj wypowiedzi prasowych drukowanych w poszczególnych latach na kartach "Śpiewaka Śląskiego"/"Śpiewaka", które zawierały kontekst słowny związany ze Stanisławem Moniuszko przedstawia Tabela VIII.I.

Tabela VIII. I: Ilość i rodzaj wyselekcjonowanych do analizy wypowiedzi prasowych drukowanych w poszczególnych latach na kartach "Śpiewaka Śląskiego"/"Śpiewaka".

Kod rok	artykuł tematyczny	zapowiedź	recenzja	Relacja / sprawozdanie	Informacja prasowa	Odezwa/odezwa do drużyn śpiewaczych	Fragment artykułu o innej tematyce	przemówienie	zdjęcie katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki
1920	2	0	0	2	0	0	0	0	0
1921	4	0	0	2	0	1	3	0	0
1922	0	3	3	7	2	1	3	0	0
1923	0	1	1	7	3	1	0	0	0
1924	0	1	5	6	2	0	0	0	0
1925	0	0	0	1	8	0	1	0	0
1926	5		3	4	15	0	0	0	0
1927	0	2	3	4	12	0	1	0	0
1928	0	2	2	2	6	0	2	0	0
1929	2	6	4	9	26	6	2	1	0
1930	14	3	1	12	34	2	2	12	2
1931	3	1	0	5	15	0	7	0	1
1932	8	1	1	8	34	0	1	0	1
1933	0	1	2	5	31	0	6	0	1
1934	2	1	1	6	29	0	12	0	0
1935	3	3	1	1	22	2	1	0	0
1936	2	0	1	2	16	0	7	0	0
1937	2	2	1	7	10	0	7	0	0
1938	2	1	0	12	18	0	3	0	1
1939	1	2	2	5	4	0	2	0	0
1946	0	0	0	0	0	0	1	0	0
1947	1	0	1	0	12	0	6	0	0
1948	1	0	0	0	1	0	0	0	0
suma	52	30	32	107	300	13	65	13	6

Najczęściej publikowanym rodzajem wypowiedzi prasowej były krótkie informacje prasowe (300) dotyczące wykonywania utworów Stanisława Moniuszki na historyczno–

geograficznym obszarze Górnego Śląska. W następnej kolejności kompozytor ten był obecny w relacjach/sprawozdaniach z działalności kół śpiewaczych (107). Stosunkowo liczne były również artykuły tematyczne, w których przedstawiano sylwetkę i twórczość Stanisława Moniuszki (52). Warto podkreślić, że miało też miejsce odnoszenie się do tego kompozytora, uznawanego za wzór bądź autorytet w dziedzinie narodowej muzyki polskiej, we fragmentach artykułów o innej tematyce (65). Na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka” z lat 1920 – 1948 opublikowano również 30 zapowiedzi koncertów z moniuszkowskim repertuarem organizowanych na historyczno–geograficznym obszarze Górnego Śląska i 32 recenzje z tego typu przedsięwzięć.

Pod względem ilości najrzadziej drukowanymi materiałami prasowymi kreującymi obecność postaci Stanisława Moniuszki w górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej były odezwy do śląskich drużyn śpiewaczych (13) i przemówienia do ludności zamieszkującej historyczno–geograficzny obszar Górnego Śląska (13). Jednak obszerność, treść, intencjonalny charakter tych wypowiedzi prasowych i daty ich publikacji powodują, że dokumenty te w znaczący sposób przyczyniły się do ukształtowania specyficznego sposobu obecności Stanisława Moniuszki w ramach górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej.

Dane zawarte w Tabeli VIII.I. pozwalają na wyróżnienie okresów, w których ze zwiększoną częstotliwością drukowano materiały prasowe dotyczące Stanisława Moniuszki i jego twórczości. W latach 1920 – 1924 pisanie o tym kompozytorze bądź o wykonywaniu jego twórczości było celowo kojarzone z propolskimi powstaniami śląskimi i zabiegami o przyłączenie jak największej części historyczno–geograficznego obszaru Górnego Śląska do państwa polskiego. W 1925 roku pismo ukazywało się nieregularnie wskutek trudności finansowo – organizacyjnych. Od 1926 roku „Śpiewak Śląski” zwiększył zasięg na całe terytorium państwa polskiego i zmienił nazwę na „Śpiewak”. Tytuł ten pozostał jednak trwałym elementem przede wszystkim śląskiej kultury muzycznej. Od 1929 roku wyraźnie zwiększyła się częstotliwość publikowania materiałów prasowych dotyczących Stanisława Moniuszki, osiągając maksimum w 1930 roku. Było to związane z organizacją Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich w czerwcu tegoż roku. Znamienne, że wykreowany na potrzeby propolskiej propagandy z czasów powstań śląskich i plebiscytów sposób obecności tego wytworu kulturowego w górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej jako symbolu polskości Górnego Śląska w latach 1929 – 1930 został ugruntowany i utrzymywał się do momentu wybuchu II wojny światowej. W okresie II wojny światowej Związek Śląskich Kół Śpiewaczych zmuszony był do zawieszenia działalności i zaniechania wydawania swojego pisma. W latach 1946 – 1948 miała miejsce próba reaktywacji „Śpiewaka” zakończona likwidacją tego tytułu. Wypowiedzi prasowe z tego okresu naznaczone są powojenną traumą, a zawarte w nich nawiązania do postaci i twórczości Stanisława Moniuszki miały służyć

zbudowaniu symbolicznej łączności reaktywującego się śląskiego amatorskiego ruchu śpiewaczego z przedwojenną działalnością tej organizacji, przyczyniającą się do integracji Górnolązaków z Polakami na płaszczyźnie kulturowej. Przyjmuję, że fakt wydawania własnego tytułu prasowego przez stowarzyszenie śląskich amatorskich chórzystów świadczy o symbolicznej odrębności tego ruchu od podobnych polskich inicjatyw. W tym rozdziale koncentruję się jednak na latach 1920 – 1948, gdy wypowiedzi prasowe drukowane na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka” inicjowały i podtrzymywały proces kulturowej integracji górnolązkości z polskością. Wyselekcjonowany przeze mnie materiał analizy stanowił podstawę do dokonania analizy następujących problemów badawczych:

- **Wytwór kulturowy - postać Stanisława Moniuszki i jego twórczość - jako symbol polskości Górnego Śląska funkcjonujący w ramach kultury muzycznej rozwijanej na historyczno–geograficznym obszarze Górnego Śląska przez Związek Śląskich Kół Śpiewaczych**
- **Działania związane z organizacją Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich jako czynności artystyczne w funkcji czynności społecznych wzmacniających polską tożsamość kulturową wśród górnolązkiej ludności.**

W tym celu wykorzystałam program do jakościowej i ilościowej analizy tekstów pisemnych QDA Miner, za pomocą którego przebadalam materiały prasowe pod kątem treści odpowiadającym następującym kategoriom analizy:

- **Stanisław Moniuszko a relacja etniczna**
- **Stanisław Moniuszko a rola społeczna**
- **Stanisław Moniuszko jako twórca muzyki**
- **Stanisław Moniuszko jako symbol etniczny**

Na podstawie analizy materiałów prasowych drukowanych na łamach „Śpiewaka Śląskiego”/ „Śpiewaka” w latach 1920 – 1948 możliwe było stworzenie jakościowych danych opisujących proces budowania polskiej tożsamości narodowej poprzez recepcję postaci i twórczości Stanisława Moniuszki na włączonym do państwa polskiego historyczno–geograficznym obszarze Górnego Śląska. Jednak analizując ten tytuł prasowy zwracałam również uwagę na doniesienia o propolskiej działalności śląskich kół śpiewaczych w miejscowościach znajdujących się poza granicami II Rzeczypospolitej Polskiej i o funkcjonowaniu w jej ramach wytworu kulturowego charakterystycznego dla przestrzeni polskiej tożsamości narodowej – Stanisława Moniuszki. Dlatego badając treści publikowane w „Śpiewaku Śląskim”/”Śpiewaku” zwróciłam uwagę, na to z jakimi relacjami etnicznymi łączono osobę i twórczość Stanisława Moniuszki oraz na przypisywane mu role społeczne. Ponadto analizując materiały prasowe świadczące o procesie recepcji Stanisława Moniuszki i jego twórczości na historyczno–geograficznym obszarze Górnego Śląska i jednocześnie kształtujące ją, zwróciłam szczególną uwagę na sposób funkcjonowania tych wytworów

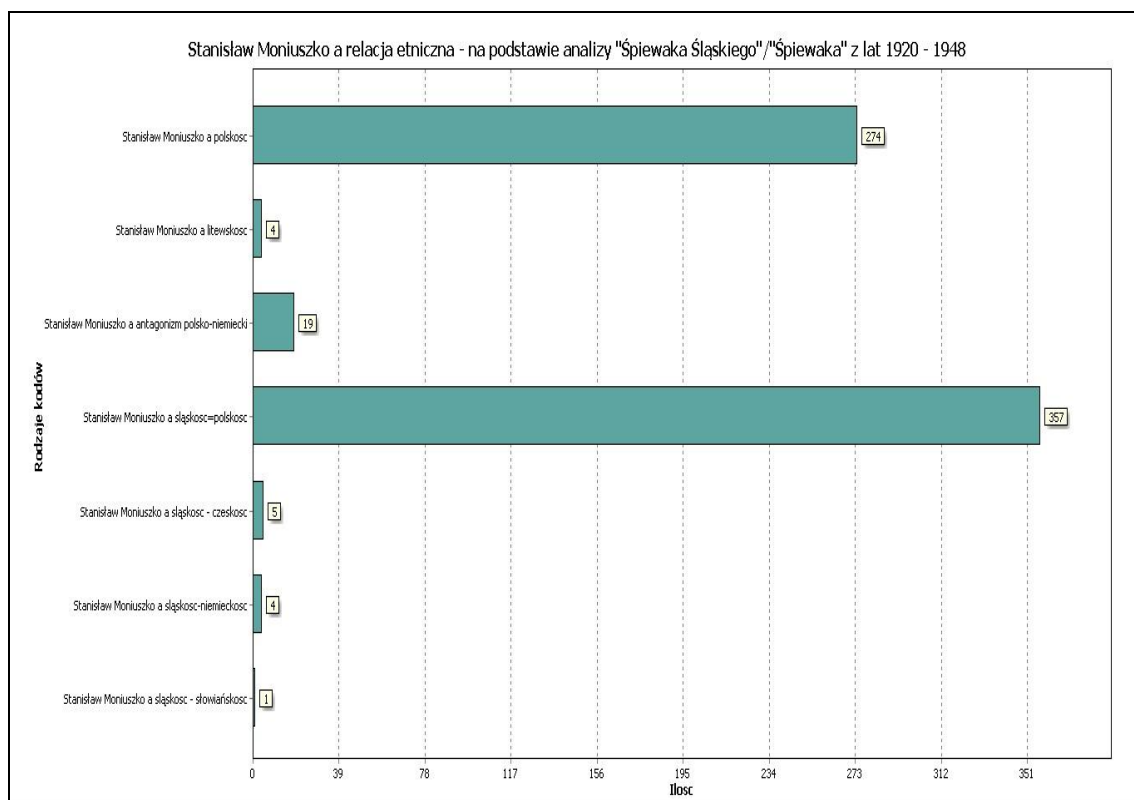
kulturowych w ramach intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej. Mając to na uwadze, przy analizie każdego z dokumentów zadawałam sobie pytanie, czy kontekst słowny opisu postaci i twórczości Stanisława Moniuszki ukazuje te wytwory kulturowe w funkcji symbolu polskości czy w funkcji symbolu polskości Górnego Śląska.

VIII.I.I: Stanisław Moniuszko a relacja etniczna na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/ „Śpiewaka” (1920 – 1948)

Dane ilościowe analizy treści odpowiadającej kategorii : *Stanisław Moniuszko a relacja etniczna* pokazano w Tabeli VIII. II. i na Wykresie VIII. I.

Tabela VIII. II: Ilość treści występującej w wypowiedziach prasowych drukowanych w poszczególnych latach na kartach "Śpiewaka Śląskiego"/"Śpiewaka" odpowiadającej kodom przypisanym kategorii: Stanisław Moniuszko a relacja etniczna.

Kod rok	Stanisław Moniuszko a polskość	Stanisław Moniuszko a litewskość	Stanisław Moniuszko a antagonizm polsko- niemiecki	Stanisław Moniuszko a śląskość = polskość	Stanisław Moniuszko a śląskość- czeskość	Stanisław Moniuszko a śląskość- niemieckość	Stanisław Moniuszko a śląskość- słowiańskość
1920	1	0	1	2	0	0	0
1921	7	0	0	5	0	0	0
1922	10	0	2	11	0	0	0
1923	4	0	0	11	0	0	0
1924	3	0	0	13	0	0	0
1925	3	0	0	6	0	0	0
1926	22	1	1	7	0	0	0
1927	8	0	0	14	0	0	0
1928	9	0	1	5	0	1	0
1929	12	0	3	43	1	0	0
1930	23	0	7	60	0	0	1
1931	15	0	0	19	0	0	0
1932	31	3	0	23	0	0	0
1933	24	0	1	23	0	0	0
1934	28	0	0	24	0	0	0
1935	20	0	1	14	0	0	0
1936	12	0	1	18	0	0	0
1937	10	0	0	17	0	1	0
1938	19	0	0	17	2	1	0
1939	8	0	1	7	1	1	0
1946	0	0	0	1	0	0	0
1947	4	0	0	16	1	0	0
1948	1	0	0	1	0	0	0



Wykres VIII. I: Ilość kontekstu słownego występującego w materiałach prasowych drukowanych na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka” z lat 1920 – 1948 odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: Stanisław Moniuszko a relacja etniczna.

Relacje etniczne, z jakimi na łamach „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka” łączono postać i twórczość Stanisława Moniuszki obrazują zachodzący za sprawą recepcji tego kompozytora proces budowania polskiej tożsamości narodowej wśród mieszkańców historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska.

Na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka” postać Stanisława Moniuszki i jego twórczość najczęściej była łączona ze śląskością = polskością (357 kodowań). Odnoszenie kompozytora do tej relacji etnicznej miało miejsce we wszystkich rocznikach tego tytułu. Przy czym w roku 1925, gdy z powodów trudności z utrzymaniem ciągłości wydawniczej ograniczono różnorodność treści publikowanych na jego kartach do technicznych wskazówek dla chórzystów i ich dyrygentów, oraz w roku 1946, gdy nieregularność i mała ilość wznowionego tytułu spowodowana była powojennymi trudnościami, rzadziej publikowano tego typu narracje. Z socjologicznego punktu widzenia interesujące jest to, że już w pierwszym roku ukazywania się „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka” zaczęto drukować na jego łamach materiały prasowe odnoszące postać Stanisława Moniuszki bądź jego twórczość do łączonej z polskością śląskości. W okresie powstań śląskich i plebiscytu towarzyszyło temu publikowanie artykułów tematycznych ukazujących tego kompozytora w roli narodowego twórcy w muzyce i

odnoszących go do polskości. Ten kontekst słowny wystąpił prawie we wszystkich latach ukazywania się pisma (274 kodowań), ale z mniejszą częstotliwością od narracji ukazującej postać kompozytora i jego twórczość w relacji utożsamiającej śląskość z polskością. Zaskakujące jednak jest to, że tylko 4-krotnie towarzyszyło mu ukazanie postaci Stanisława Moniuszki w relacji do litewskości. Co jak sądzę było spowodowane chęcią ukazywania tego kompozytora i jego utworów w funkcji symbolu polskości. Odnoszenie kompozytora do polskości, któremu często towarzyszyła narracja świadcząca o pełnieniu przez ten wytwór kulturowy funkcji symbolu polskości miało na celu zwrócenie uwagi odbiorców pisma „Śpiewak Śląski”/”Śpiewak” na jego ważność i cennosc. Natomiast treści łączące postać Moniuszki z utożsamianą z polskością śląskością miały na celu pobudzenie i podtrzymanie procesu asymilacji tego wytworu kulturowego do górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej. Znamienne, że po raz pierwszy miało to miejsce w jednym z numerów „Śpiewaka Śląskiego” z 1920 roku, gdy na historyczno–geograficznym obszarze Górnego Śląska toczyły się konflikty zbrojne pomiędzy propolską, proniemiecką i proczeską ludnością o przynależność państwową tego regionu. Odnoszenie postaci i twórczości Stanisława Moniuszki do śląskości utożsamionej z polskością było jednak charakterystyczne przede wszystkim dla materiałów prasowych drukowanych na łamach pisma w latach 1929 – 1930, co związane było z propagandą i realizacją Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich (VI. 1930). Znamienne, że późniejsze coroczne obchodzenie rocznic tego wydarzenia artystycznego (1931 – 1939), spowodowało utrzymanie tendencji drukowania w badanym przeze mnie tytule materiałów prasowych, w których podtrzymywano wykreowany w latach powstań i plebiscytów oraz eksponowany w latach 1929 – 1930 sposób obecności tego kompozytora w intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej. Ten sposób kreślenia sylwetki Stanisława Moniuszki obecny był również w nielicznych numerach „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka”, które działaczom Związku Śląskich Kół Śpiewaczych udało się wydać w trzech pierwszych latach następujących po zakończeniu II wojny światowej.

Biorąc pod uwagę cały analizowany w tym rozdziale okres kreowania obecności Stanisława Moniuszki w górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej za sprawą materiałów prasowych drukowanych na kartach analizowanego przeze mnie tytułu, stosunkowo rzadko publikowano treści wskazujące na aktywizowanie antagonizmu polsko – niemieckiego za sprawą kontaktu z takimi funkcjonującymi w górnośląskiej przestrzeni kulturowej przesiąkniętymi polskością wytworami kulturowymi jak postać i poszczególne utwory Stanisława Moniuszki (19 kodowań). Jednak należy tu zaznaczyć, że w „Śpiewaku Śląskim”/”Śpiewaku” publikowano również treści wskazujące na aktywizowanie się antagonizmu polsko – niemieckiego jako reakcji na propolską działalność amatorskich chórów śląskich. Zatem prawomocne jest przypuszczenie, że zjawisko to występowało na historyczno–

geograficzny obszarze Górnego Śląska w I Polowie XX wieku, wyjąwszy czas II wojny światowej, gdy antagonizmy narodowościowe spowodowane były hitlerowską i nazistowską ekspansją na terytoria innych państw, w silniejszym stopniu, niż w odniesieniu do postaci i twórczości Stanisława Moniuszki.

Warto zaznaczyć, że już w Dwudziestoleciu międzywojennym na łamach propolskiego tytułu prasowego pojawiło się, aczkolwiek rzadko, odnoszenie wytworu kulturowego takiego jak Stanisław Moniuszko i jego twórczość do śląskości – niemieckości (4-krotne kodowanie). Były to wzmianki, w których dbałość o literaturę narodową przez kompozytorów niemieckich tworzących do niej pieśni oraz o rozwój niemieckich towarzystw śpiewaczych ukazywano jako wzór, którego realizacja w odniesieniu do polskich pieśni i śląskich zespołów śpiewaczych może przysłużyć się rozwojowi górnośląskiej przestrzeni kulturowej.

Sporadycznie odnoszono kompozytora i jego twórczość do śląskości – czeskości (4-krotne kodowanie), śląskości – słowiańskości (1-krotne kodowanie). Jeśli drukowano świadczące o tym materiały prasowe, to było to spowodowane planowaniem, organizowaniem bądź wspomnianiem Wszechsłowiańskiego Zjazdu Śpiewaczego, którego przewodnim motywem nie była postać i twórczość Stanisława Moniuszki. Podobnie w stosunkowo często publikowanych w „Śpiewaku Śląskim”/”Śpiewaku” doniesieniach o działalności śląskich zespołów śpiewaczych pochodzących z miejscowości, które po I wojnie światowej włączono do państwa Czechosłowacji, motywem przewodnim rzadko był Stanisław Moniuszko.

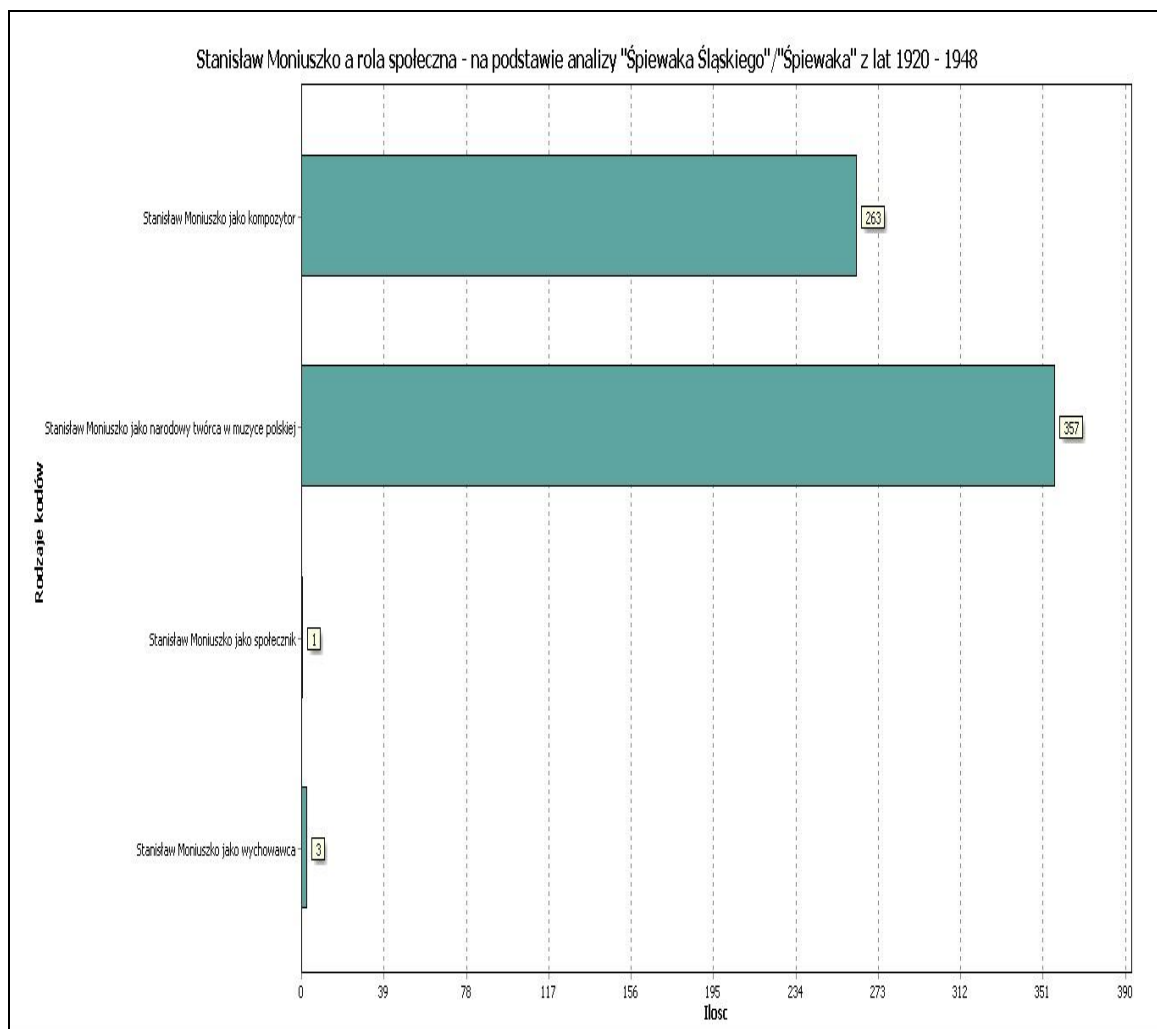
VIII.I.II: Stanisław Moniuszko a rola społeczna na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/ „Śpiewaka” (1920 – 1948)

Role społeczne, z jakimi na łamach „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka” łączono postać Stanisława Moniuszki obrazują zachodzący za sprawą recepcji tego kompozytora proces budowania polskiej tożsamości narodowej wśród mieszkańców historyczno–geograficznego obszaru Górnego Śląska. Dane ilościowe analizy treści odpowiadającej kategorii : ***Stanisław Moniuszko a rola społeczna*** pokazano na Tabeli VIII. III. i Wykres VIII.II.

Tabela VIII. III: Ilość treści występującej w wypowiedziach prasowych drukowanych w poszczególnych latach na kartach "Śpiewaka Śląskiego"/"Śpiewaka" odpowiadającej kodom przypisanym kategorii: Stanisław Moniuszko a rola społeczna.

Kod rok	Stanisław Moniuszko - kompozytor polski	Stanisław Moniuszko - narodowy twórca w muzyce polskiej	Stanisław Moniuszko - społecznik	Stanisław Moniuszko - wychowawca
1920	0	4	0	0
1921	2	6	0	0
1922	4	15	0	0
1923	2	12	0	0
1924	4	11	0	0
1925	3	6	0	0
1926	20	9	0	0
1927	17	5	0	0
1928	6	9	0	0
1929	13	42	0	0
1930	14	68	0	2
1931	15	17	0	0
1932	12	42	0	0
1933	29	18	0	0
1934	27	24	0	0
1935	24	10	0	0
1936	17	13	0	0
1937	13	13	1	1
1938	19	17	0	0
1939	9	6	0	0
1946	0	1	0	0
1947	12	8	0	0
1948	1	1	0	0

Rola społeczna, z pełnieniem której najczęściej łączono postać Stanisława Moniuszki na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka” w latach 1920 – 1948, to bycie narodowym twórcą w muzyce. W całym przeanalizowanym materiale prasowym z tego okresu wskazujący na to kontekst słowny wystąpił 357 razy. W latach 1920 – 1922 analizowany przeze mnie materiał prasowy często publikowany był w towarzystwie doniesień o polsko–czesko–niemieckich konfliktach zbrojnych bądź sporach dyplomatycznych, których przedmiotem był historyczno–geograficzny obszar Górnego Śląska.



Wykres VIII. II: Ilość kontekstu słownego występującego w materiałach prasowych drukowanych na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka” z lat 1920 – 1948 odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: Stanisław Moniuszko a rola społeczna.

Od 20 czerwca 1922, kiedy to w wyniku poplebiscytowych decyzji, Górny Śląsk podzielono pomiędzy II Rzeczpospolitą Polską i Republikę Weimarską, kreowany za sprawą działalności śląskich amatorskich kół śpiewaczych sposób obecności Stanisława Moniuszki w intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej promował integrację śląskości z polskością, czemu rzadko towarzyszyły doniesienia wskazujące na aktywizowanie się antagonizmów etnicznych. Od 1923 roku w „Śpiewaku Śląskim”/”Śpiewaku” zaczęto również publikować doniesienia wskazujące na to, że w innych częściach państwa polskiego i wśród znajdującej się na obczyźnie polonii podtrzymywano ukształtowaną w II połowie XIX wieku na potrzeby ruchu narodowowyzwoleńczego narrację przypisującą Stanisławowi Moniuszce rolę narodowego twórcy w muzyce polskiej. Związane to było z propagandą Wszechpolskiego Zjazdu Śpiewaczego, zorganizowanego w dniach 8-9.06.1924., podczas którego miało miejsce

odsłonięcie pomnika Stanisława Moniuszki w Parku Moniuszki w Poznaniu. Na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka” donoszono wówczas, że członkowie śląskich amatorskich kół śpiewaczych również wezmą udział w tej uroczystości. Ponadto nawoływano do zbierania składek na poznański pomnik moniuszkowski i zaczęto pisać o potrzebie zorganizowania podobnego przedsięwzięcia na włączonych do Polski ziemiach historyczno–geograficznego obszaru Górnego Śląska. Mniejsza ilość kontekstu słownego odnoszącego się w jakikolwiek sposób do Stanisława Moniuszki w materiałach prasowych drukowanych w poszczególnych numerach „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka” z 1925 roku spowodowana była trudnościami finansowymi wydawców tego pisma, co przełożyło się na ograniczenie treści drukowanych na jego kartach do technicznych wskazówek dla amatorskich zespołów śpiewaczych.

Wypowiedzi prasowe ukazujące Stanisława Moniuszkę w roli narodowego twórcy w muzyce były publikowane na kartach analizowanego tytułu prasowego prawie przez cały okres ukazywania się periodyku, jednak ze wzmożoną częstotliwością miało to miejsce w latach 1929 – 1932. Było to związane z propagandą Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich i ogólnopolskich obchodów 60-tej rocznicy śmierci Stanisława Moniuszki. W latach 1929 – 1930 miał miejsce proces umacniania, ugruntowywania obecności narracji opisującej postać i twórczość kompozytor w ramach górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej. Działacze Związku Śląskich Kół Śpiewaczych dołożyli starań, aby na kartach pisma kreślić możliwie najpełniejszy obraz działalności tego kompozytora i późniejszej recepcji jego dzieł. Stąd w publikowanych wypowiedziach prasowych znalazły się również fragmenty tekstów, w których opisywano Stanisława Moniuszkę w roli wychowawcy swoich rodaków, a odnoszeniu jego osoby do polskości towarzyszyło ukazywanie związków kompozytora z wileńskością – przestrzenią, która dla kompozytora pełniła funkcję ojczyzny prywatnej. Jednak te wzmianki były zdominowane przez łączenie twórcy *Halki* z polskością, tak jak to było przyjęte w ramach polskiej kultury narodowej, bądź z śląskością = polskością, co z kolei służyło ugruntowaniu obecności tego wytworu kulturowego w intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej. Kontakt z polskimi wytworami kulturowymi stwarzał możliwość dla autochtonicznej ludności Górnego Śląska, której przedstawiciele często charakteryzowali się wykrystalizowaną tożsamością regionalną przy jednoczesnej indyferencji narodowej, na uświadomienie sobie wartości łączności z narodem polskim.

Z kolei we wznowionym w 1946 roku „Śpiewaku Śląskim”/”Śpiewaku”, w jedynym numerze z tego roku, wydrukowano wypowiedzi prasowe nacechowane emocjonalnością, w których próbowano uporać się ze zniszczeniami i śmiercią licznych chórzystów oraz byłych działaczy Związku Śląskich Kół Śpiewaczych na skutek działań wojennych, czemu w jednym z dokumentów towarzyszyło odniesienie się do Stanisława Moniuszki jako postaci, której

przypisano możliwość pełnienia roli narodowego twórcy w muzyce, symbolu polskości, dla tych Górnolązaków, którzy przeżyli okrucieństwo II wojny światowej. W sprawozdawczy, niemitemologizujący sposób 9-krotnie (łącznie) ukazano postać Stanisława Moniuszki dopiero w poszczególnych numerach pisma z 1947 roku (ukazało się wtedy 12 numerów) i 1-krotnie w jednym z 9 – ciu egzemplarzy z następnego roku. Przy czym w wypowiedziach prasowych opublikowanych na kartach powojennego „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka” przeważały nostalgiczne wspomnienia rozwoju Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, któremu w dwudziestolecie międzywojennym patronował Stanisław Moniuszko i ubolewania nad spustoszeniem, jakie spowodowała II wojna światowa, w tym nad śmiercią wielu chórzystów i działaczy związku oraz zburzeniem katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki. Najczęściej towarzyszyło temu odnoszenie postaci kompozytora do relacji etnicznej utożsamiającej śląskość z polskością, w taki sposób, w jaki czyniono to w latach 1920 -1939.

Z mniejszą częstotliwością, ale z podobną systematycznością publikowano na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka” doniesienia ukazujące Stanisława Moniuszkę w roli kompozytora. Treści przeanalizowanych przeze mnie materiałów prasowych pozwoliła na 263-krotne zastosowanie tego kodu. Przy czym 159-krotnie rola ta była łączona z polskością, w czym 36 wypowiedzi prasowych dotyczyło organizacji zagranicznych koncertów z muzyką Stanisława Moniuszki, których publiczność w znacznej mierze składała się z polskich emigrantów. 104-krotnie ze śląskością utożsamianą z polskością. Wypowiedzi prasowe zaliczone przeze mnie do trzeciej z wyróżnionych grup zawierały wyrażenia słowne wskazujące na przekonanie ich autora o możliwości budowania/kształtowania polskiej tożsamości narodowej poprzez recepcję postaci bądź wybranych dzieł tego kompozytora przez etnicznych Górnolązaków. W stosunku do Stanisława Moniuszki stosowano zaimbek „nasz”.

W latach 1920 – 1922, kontekst społeczny śląskich powstań i plebiscytów powodował, że odnoszenie się do symbolizującego polskość kompozytora i jego wybranych dzieł, zwłaszcza oper i pieśni, sprzyjało propagandzie propolskiej orientacji wśród autochtonicznej ludności historyczno–geograficznego obszaru Górnego Śląska. Miało to zatem wydźwięk polityczny. Natomiast, gdy w wypowiedziach prasowych drukowanych na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka” w latach 1929 – 1948 Stanisław Moniuszko występował jako osoba realizująca rolę narodowego twórcy w muzyce polskiej, służyło to integracji Górnolązaków z Polakami na płaszczyźnie kulturalnej. Interesujące jest jednak to, że w latach 1929 – 1931 i od roku 1933 – 1948 w analizowanymi przeze mnie czasopiśmie publikowano teksty przyczyniającego się do trwałego wpisania postaci tego kompozytora w intersubiektywną górnoląską przestrzeń kulturową. Związane było to z propagandą i realizacją idei Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich (VI 1930) oraz z obchodami rocznic tego pieśniarskiego festiwalu i promocją oraz realizacją uroczystości 25 – lecia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych.

Zjazd ten był planowany na 8 – 10. 06.1935 roku, jednak z powodu śmierci marszałka Józefa Piłsudskiego, realizację tych uroczystości przesunięto na następny rok. W wypowiedziach prasowych dotyczących tych dwóch przedsięwzięć, których inicjatorami byli działacze śląskiego amatorskiego ruchu chóralnego, obcowaniu z postacią i twórczością Stanisława Moniuszki – narodowego twórcy w muzyce polskiej, nadawano pozaestetyczną funkcję społeczną – integrowania polskości ze śląskością. Majowy numer „Śpiewaka Śląskiego”/ „Śpiewaka” z 1932 roku poświęcony był ogólnopolskim obchodom 60-lecia śmierci Stanisława Moniuszki. W materiałach prasowych dotyczących uczczenia tej rocznicy łączono postać i twórczość tego kompozytora przede wszystkim z polskością. Donoszono również o wykonywaniu utworów tego kompozytora przez chóry należące do Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, co stwarzało sytuację symbolicznego łączenia tak charakterystycznego dla polskiej tożsamości narodowej wytworu kulturowego ze śląskością.

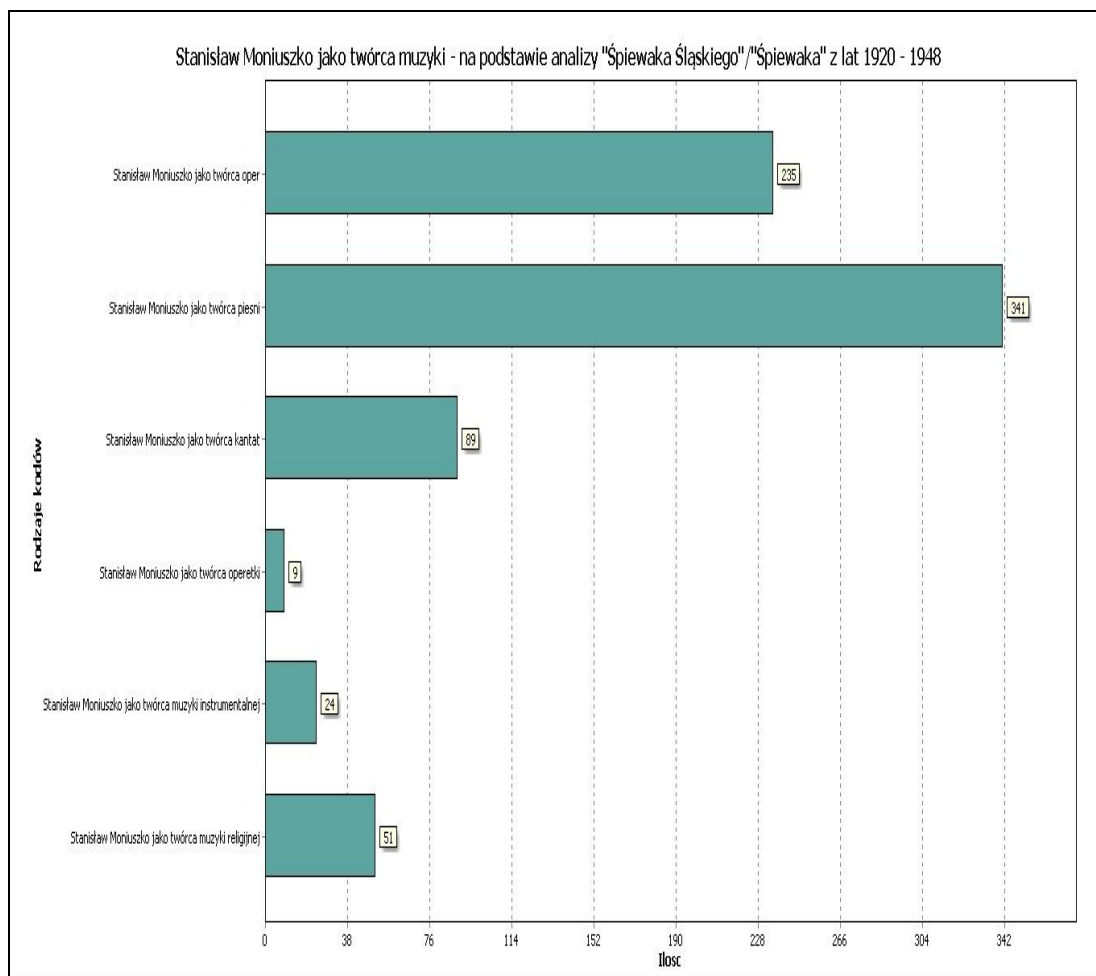
Znamienne, że w analizowanym przeze mnie materiale prasowych sporadycznie występował kontekst słowny ukazujący Stanisława Moniuszkę pełniącego w rolę społeczną wychowawcy (3- krotne zastosowanie kodu) bądź społecznika (1- krotne zastosowanie kodu). Sądzę, że przyczyny tego stanu rzeczy można upatrywać właśnie w mającym wtedy miejsce procesie mitologizacji tego kompozytora na symbol polskości, a zwłaszcza na symbol polskości Górnego Śląska, w ramach którego uwypuklano przede wszystkim wówczas istotne pod kątem konstytuowania spójnej polskiej wspólnoty narodowej etniczne treści łączone z postacią i twórczością Stanisława Moniuszki, przy jednoczesnym pomijaniu narracji o innym charakterze.

VIII.I.III: Twórczość Stanisława Moniuszki na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/ „Śpiewaka” (1920 – 1948)

Tworzone przez Stanisława Moniuszkę gatunki muzyczne, które opisywano na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/ „Śpiewaka” w odniesieniu do relacji etnicznych zostały przedstawione w Tabeli VIII. IV. i na Wykresie VIII. III.

Tabela VIII. IV: Ilość treści występującej w wypowiedziach prasowych drukowanych w poszczególnych latach na kartach "Śpiewaka Śląskiego"/"Śpiewaka" odpowiadającej kodom przypisanym kategorii: Stanisław jako twórca muzyki.

Kod rok	Stanisław Moniuszko - twórca oper	Stanisław Moniuszko - twórca pieśni	Stanisław Moniuszko - twórca kantat	Stanisław Moniuszko - twórca operetki	Stanisław Moniuszko - twórca muzyki instr.	Stanisław Moniuszko - twórca muzyki religijnej
1920	1	4	0	0	0	0
1921	5	4	2	1	0	1
1922	8	14	4	0	2	4
1923	3	11	0	0	1	2
1924	2	10	4	0	0	3
1925	3	5	1	0	0	0
1926	18	8	1	0	2	1
1927	11	13	2	0	1	4
1928	8	5	2	0	1	0
1929	22	34	10	0	1	1
1930	15	58	10	1	1	5
1931	9	16	9	1	1	4
1932	15	23	7	3	1	6
1933	19	26	8	2	1	3
1934	24	27	3	0	2	6
1935	19	14	1	1	2	0
1936	12	12	6	0	1	4
1937	15	14	4	0	2	1
1938	12	20	6	0	2	2
1939	7	5	4	0	2	1
1946	0	1	0	0	0	0
1947	6	15	5	0	1	3
1948	1	2	0	0	0	0



Wykres VIII. III: Ilość kontekstu słownego występującego w materiałach prasowych drukowanych na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka” z lat 1920 – 1948 odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: Stanisław Moniuszko jako twórca muzyki.

Z polskością i/bądź śląkością = polskością najczęściej łączono na kartach analizowanego przeze mnie tytułu prasowego pieśniarską twórczość Stanisława Moniuszki. Stan ten pozwolił na 341–krotne zastosowanie kodu. Jednak nie tylko ilość, ale również sposób w jaki łączono pieśni tego kompozytora z relacją etniczną jest istotny dla dokonanej analizy. Funkcjonująca w intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej narracja dotycząca tego wytworu kulturowego łączona była przede wszystkim z polskością, więc i moniuszkowskie śpiewy przez analogię określano jako polskie, bez względu na to czy zostały one napisane do słów polskiego czy zagranicznego poety. Na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka” podtrzymywano również mit, że największa ilość moniuszkowskich pieśni została skomponowana do słów Adama Mickiewicza. Moim zdaniem miało to służyć podtrzymaniu narracji charakterystycznej dla polskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej drugiej połowy XIX wieku i początków XX wieku. Jednak przyjmowanie przez poszczególne chóry nazwiska kompozytora bądź tytułu jednego z jego dzieł za nazwę zespołu chórowego, trwałe włączenie moniuszkowskich pieśni do swojego repertuaru i czynny udział licznych śląskich amatorskich

zespołów śpiewaczych w przedsięwzięciach artystycznych, którym patronował Stanisław Moniuszko, spowodowało, że jego postać i wybrane dzieła stały się częścią intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej. Charakterystyczną cechą śląskiej kultury muzycznej z lat 1920 – 1948 było to, że funkcjonująca w niej narracja moniuszkowska symbolicznie świadczyła o polskości tego regionu. Kwestia ta zostanie szerzej opisana w dalszej części rozdziału.

Podobnie często na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka” publikowano treści ukazującego Stanisława Moniuszkę jako twórcę oper (235-krotne zastosowanie kodu). W narracjach tych koncertowano się przede wszystkim na tych dziełach scenicznych, które już w XIX-wiecznej polskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej funkcjonowały jako symbol polskości. Najczęściej pisano o drugiej wersji *Halki*, *Verbum Nobile*, *Hrabinie* i *Strasznym Dworze*, sporadycznie i sprawozdawczo wspomniano o *Parii* – jedynej moniuszkowskiej operze o niepolskiej, hinduskiej tematyce. Często donoszono o wykonywaniu przez śląskie amatorskie chóry bądź orkiestry dęte odpowiednio przekształconych fragmentów najpopularniejszych oper moniuszkowskich. Sytuacje te stwarzały możliwość odniesienia postaci kompozytora do polskości jak i do śląskości. Ponadto opery te były częstym tematem drukowanych w „Śpiewaku Śląski”/”Śpiewaku” materiałów prasowych dotyczących działalności sceny operowej zorganizowanej przy Teatrze Polskim w Katowicach (1922 – 1932) i doniesień o repertuarze muzycznym zagranicznych teatrów. Biorąc pod uwagę, że „Śpiewak Śląski”/”Śpiewak” był organem zjednoczenia śląskich amatorskich zespołów śpiewaczych/muzycznych, a od 1926 – zgodnie z założeniami redakcyjnymi miał on trafiać również do analogicznych zespołów działających na całym terytorium państwa polskiego (w praktyce pismo to pozostało jednak „własnością” Górnoślązaków, gdyż pozostałe związki śpiewacze zaopatrywały się tylko w obowiązkowy egzemplarz) drukowanie na jego kartach informacji o zagranicznych sukcesach moniuszkowskich oper, o których wystawienie często zabiegały środowiska polonijne, służyło przekonaniu związanej z ideą społecznego śpiewu chóralnego ludności górnośląskiej do wartości jaką może nieść ze sobą kontakt z symbolizującymi polskość wytworami kulturowymi – postacią Stanisława Moniuszki i jego dziełami, a za ich sprawą – z narodem polskim.

Proces budowania polskiej tożsamości narodowej dokonujący się w latach 1920 - 1948 za sprawą recepcji postaci i dzieł kompozytora wśród mieszkańców włączonych do państwa polskiego ziem historyczno–geograficznego obszaru Górnego Śląska, jest również widoczny w tych fragmentach opublikowanych w „Śpiewaku Śląskim”/”Śpiewaku” wypowiedzi prasowych, które dotyczyły kantat Stanisława Moniuszki. Dokonana przeze mnie analiza materiału prasowego pozwoliła na 89-krotne zastosowanie kodu. Jednak opublikowana na kartach czasopisma narracja znacząco różniła się od zawartych w korespondencji kompozytora doniesień o jego twórczości kantatowej. Źródłem łączonych z nią relacji etnicznych nie była treść kantat (często litewska), ale sposób, w jaki Stanisław Moniuszko funkcjonował w ramach

polskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej Stanisław Moniuszko. Doniesienia o wykonywaniu kantat przez wybrane śląskie amatorskie zespoły śpiewacze początkowo pobudzały proces internalizowania przez Górnolązaków kompozytora funkcjonującego jako symbol polskości. Z biegiem czasu, w kontekście Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich (1930) i obchodów 25-lecia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych (1936), materiały prasowe o charakterze intencjonalnym drukowane na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka” oraz wykonywanie i recepcja kantat Stanisława Moniuszki na obszarze historyczno–geograficznych ziem Górnego Śląska służyły symbolicznemu zaświadczeniu o polskości tego regionu.

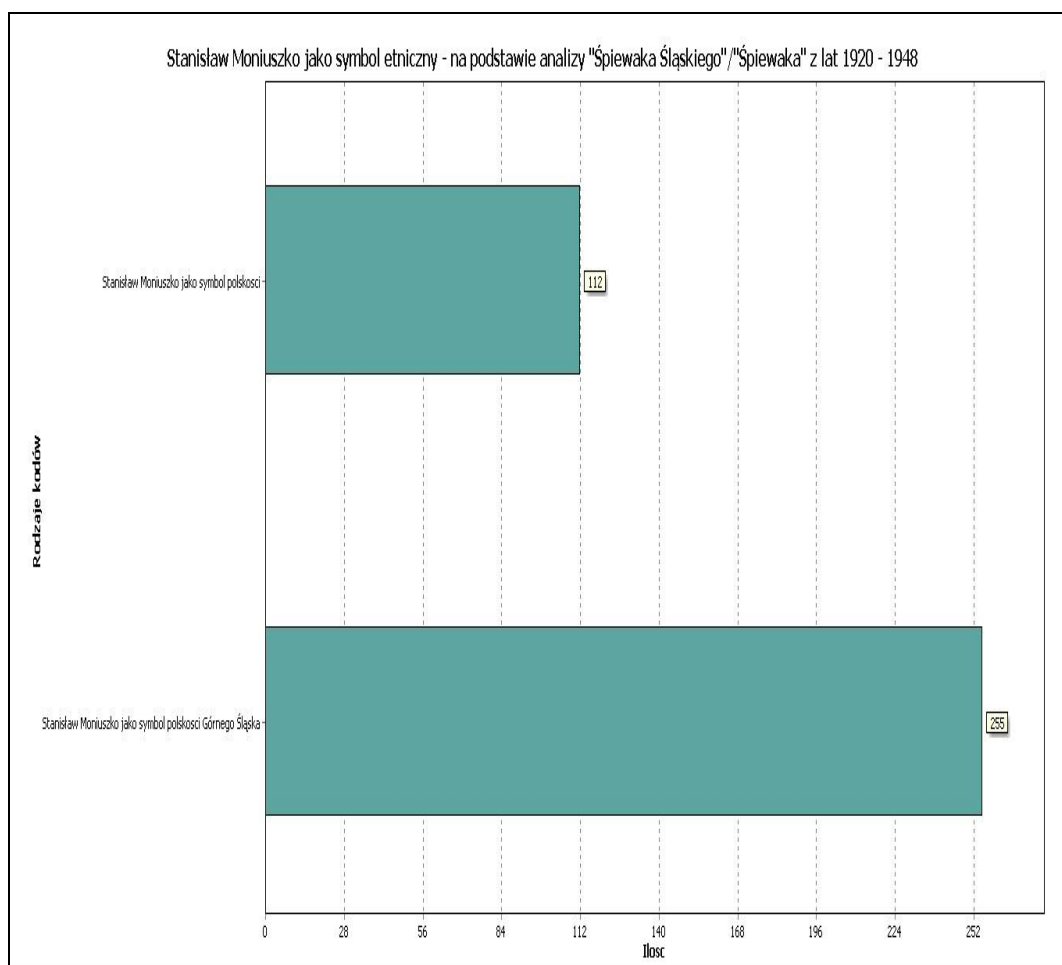
Relatywnie rzadko drukowano analizowanym przeze mnie tytule prasowym, w latach 1920 – 1948, wypowiedzi prasowe dotyczące moniuszkowskiej twórczości operetkowej, religijnej bądź o nielicznych skomponowanych przez niego utworów muzyki czysto-instrumentalnej. O operetkach i utworach instrumentalnych wspomniano przy okazji publikowania artykułów tematycznych opisujących w szeroki sposób działalność tego kompozytora. Ponieważ Moniuszkę odnoszono w nich do samej polskości bądź do polskości w odpowiedni sposób łączonej ze śląskością, analogiczne relacje etniczne przypisywano tym przejawom jego kompozytorskiej twórczości. Natomiast względnie systematycznie, choć nie często drukowano na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka” materiały prasowe dotyczące religijnej twórczości tego kompozytora. Przypomnijmy, że w latach 30-tych wybrane śląskie amatorskie zespoły śpiewacze wykonały *I, II i III Litanię Ostrobramską* Stanisława Moniuszki. Dominującą cechą tych narracji nie była intencja zwrócenia uwagi ich czytelników na sferę sacrum, ale na polskość łączoną z postacią Stanisława Moniuszki. Fakt ten też wskazuje proces budowania polskiej tożsamości narodowej poprzez muzykę wśród Górnolązaków.

VIII.I.IV: Stanisław Moniuszko jako symbol etniczny na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/ „Śpiewaka” (1920 – 1948)

Wykonano również analizę treści materiałów prasowych publikowanych w „Śpiewaku Śląskim”/”Śpiewaku” pod kątem występowania w nich kontekstu słownego wskazującego na pełnienie przez postać kompozytora i jego twórczość funkcji symbolu polskości bądź symbolu polskości Górnego Śląska. Dane na ten temat przedstawia Tabela VIII. V. i Wykres VIII. IV.

Tabela VIII. V: Ilość treści występującej w wypowiedziach prasowych drukowanych w poszczególnych latach na kartach "Śpiewaka Śląskiego"/"Śpiewaka" odpowiadającej kodom przypisanym kategorii: Stanisław Moniuszko jako symbol etniczny

Kod rok	Stanisław Moniuszko jako symbol polskości	Stanisław Moniuszko jako symbol polskości Górnego Śląska
1920	2	2
1921	5	5
1922	6	11
1923	3	9
1924	3	8
1925	0	6
1926	5	4
1927	2	3
1928	4	4
1929	4	38
1930	10	59
1931	5	13
1932	27	17
1933	4	14
1934	7	17
1935	4	5
1936	3	10
1937	4	10
1938	7	10
1939	4	3
1946	0	1
1947	2	6
1948	1	0



Wykres. VIII. IV: Ilość kontekstu słownego występującego w materiałach prasowych drukowanych na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka” z lat 1920 – 1948 odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: Stanisław Moniuszko jako symbol etniczny

Na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka” miało miejsce 112-krotne pisanie o Stanisławie Moniuszko w taki sposób, aby obcujące z jego postacią bądź twórczością jednostki na płaszczyźnie symbolicznej mogły odnieść się do polskości. Tego typu narracja podtrzymywała obecność tych wytworów kulturowych w przestrzeni polskiej tożsamości narodowej. Wypracowały ją pokolenia Polaków funkcjonujących w ramach zaborowej Polski, a jednostki zamieszkujące terytorium odbudowywanego po 1918 roku państwa polskiego, przyswajały ją sobie jako dziedziczną po przodkach tradycję. Zawierające ją materiały prasowe publikowano już w pierwszych trzech latach wydawania „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka”, gdy na historyczno–geograficznym obszarze Górnego Śląska toczyły się polsko-niemiecko-czeskie i śląskie, chociaż w mniejszym stopniu, spory o przynależność państwową tego regionu. Biorąc pod uwagę specyfikę społeczno – polityczną tego okresu można przypuszczać, że kreowana za sprawą tekstów publikowanych w analizowanym przeze mnie tytule prasowym obecność postaci Stanisława Moniuszki w intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej miała za cel pobudzenie wśród autochtonicznej ludności

zamieszkującej Górny Śląsk procesu budowania polskiej tożsamości narodowej. W przekonaniu tym umacnia mnie fakt, że na kartach pisma wydanego w latach 1920 – 1921 (łącznie 21 numerów, 3 z 1920 roku, 18 – z 1921 roku) opublikowano 5 artykułów tematycznych, 2 odezwy do drużyn śpiewaczych i 2 fragmenty większych wypowiedzi prasowych, w których odwoływano się do postaci Stanisława Moniuszki. Wszystkie te wypowiedzi prasowe miały charakter intencjonalny i odnosiły postać kompozytora do polskości, a w niektórych wypadkach również do śląskości=polskości. Górny Śląsk w swym historyczno–geograficznym kształcie był określany jako prastara dzielnica piastowska, która dzięki zmianom geopolitycznym w Europie po I wojnie światowej ma szansę powrócić do polskiej Macierzy. Kontakt z takimi wytworami kulturowymi jak postać Stanisława Moniuszki i jego twórczość miał przekonać autochtoniczną ludność tego regionu, która często charakteryzowała się wykrystalizowaną tożsamością etniczną i indyferentyzmem narodowym, do uznania polskości za autoteliczną wartość. Interesujące jest również to, że latach 1920 – 1922 w „Śpiewaku Śląskim”/”Śpiewaku” 18-krotnie opublikowano teksty, których treść wskazywała na możliwość pełnienia przez postać tego kompozytora funkcji symbolu polskości Górnego Śląska. Tego typu narracja zawierała w sobie zarówno pozytywne wartościowanie polskości jak i śląskości. Wniosek ten można wysunąć również po analizie tekstów, których przedmiotem był inny kompozytor funkcjonujący w przestrzeni polskiej tożsamości narodowej jako symbol polskości – Ignacy Jan Paderewski⁴⁹¹. Poza tym drukowano odezwy do zrzeszonych w chórach śląskich amatorskich śpiewaków, w których każdorazową apostrofę do pieśni utożsamiano z apostrofą do polskości. Biorąc pod uwagę całościowy charakter materiału prasowego publikowanego w „Śpiewaku Śląskim”/”Śpiewaku” z lat 1920 – 1922 sędzę, że wysoce prawdopodobne jest moje przypuszczenie o spowodowanym recepcją postaci kompozytora – symbolu polskości, zwłaszcza Stanisława Moniuszki i jego twórczości, zachodzeniu wówczas procesu budowania polskiej tożsamości narodowej wśród Górnoszlązaków. Zwłaszcza, że kontakt akurat z tym wytworem kulturowym, był przystępniejszy dla górnoszląskich muzyków-amatorów o kompetencjach kulturowych umożliwiających szeroki odbiór śląskich śpiewek ludowych i polskich pieśni patriotycznych oraz religijnych, niż recepcja postaci i dzieł Fryderyka Chopina czy Ignacego Paderewskiego. Narracja moniuszkowska była podtrzymywana w materiałach drukowanych na kartach tego czasopisma w kolejnych latach. Jednak dopiero w latach 1930 – 1948 zwiększono częstotliwość publikowania materiałów prasowych zawierające kontekst słowny wskazujący na pełnienie przez postać tego kompozytora i jego twórczość w okresie zaborowym i wówczas funkcji symbolu etnicznego w ramach intersubiektywnej przestrzeni kulturowej danej wspólnoty.

⁴⁹¹ M. Drzazga-Lech, *Mitologizacja I. J. Paderewskiego na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka” w dwudziestoleciu międzywojennym* [w:] Jacek Wódz (red.) *O pożytkach z badań z dziedziny socjologii i antropologii polityki. Próby refleksji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012, s. 130 – 150.

Ciekawe jest to, że w omawianym okresie dominująca była tendencja ukazywania Stanisława Moniuszki jako symbolu polskości Górnego Śląska nad publikowaniem doniesień prasowych ukazujących tego kompozytora w taki sposób, jaki wypracowały ostatnie pokolenia polski zaborowej. Tylko w 1932 roku, gdy na kartach pisma apelowano o godne uczczenie 60-tej rocznicy śmierci Stanisława Moniuszki na całym obszarze II Rzeczypospolitej Polskiej, częściej wystąpiła narracja ukazująca tego kompozytora w funkcji symbolu polskości niż w funkcji symbolu polskości Górnego Śląska. Jednak przejęcie wypracowanego przez przeszłe pokolenia Polaków sposobu pisanie o Stanisławie Moniuszce również jest wskaźnikiem pozwalającym wnioskować o zachodzącym wówczas wśród Górnoszlązaków związanych z ideą amatorskiego śpiewu chórowego procesie budowania polskiej tożsamości narodowej poprzez recepcję moniuszkowskiej muzyki. Był to konieczny, wstępny etap, który pozwolił działaczom Związku Śląskich Kół Śpiewaczych podjąć na szeroką skalę propagandę idei trwałego wpisania tego wytworu kulturowego w ramy intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej. Przejawiało się to w zapoczątkowanym w 1929 roku na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka” procesie mitologizacji Stanisława Moniuszki na symbol polskości Górnego Śląska (255-krotne zastosowanie kodu, z czego 203-krotne w latach 1929 – 1947). Kontekst słowny, którego intencją było przekonanie Górnoszlązaków o możliwości integracji ich etnicznej przestrzeni kulturową z polską narodowością szczególnie dominował w materiałach prasowych opublikowanych w „Śpiewaku Śląskim”/”Śpiewaku” na przestrzeni 1929 – 1930 roku, związanych z ideą i realizacją Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich. W następnych latach działacze i chórzysci zrzeszeni w Związku Śląskich Kół Śpiewaczych obchodzili rocznice tego wydarzenia, co powodowało, że kontynuowano publikowanie treści ukazujących Stanisława Moniuszkę w funkcji symbolu polskości Górnego Śląska. W 1932 w całej Polsce obchodzono 60-tą rocznicę śmierci tego kompozytora (1819 – 1872), co znalazło również odzwierciedlenie na kartach „Śpiewaka Śląskiego” i w działalności jednostek zrzeszonych w Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Interesującym jest jednak to, że w materiałach dziennikarskich opublikowanych analizowanym przeze mnie tytule prasowym z 1932 częściej pisano o Stanisławie Moniuszce i jego twórczości w taki sposób, aby podtrzymywać jego funkcjonowanie jako symbolu polskości, niż symbolu polskości Górnego Śląska. Sądzę, że spowodowane to było decyzjami formalnymi władz Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, których celem była integracja tego zrzeszenia z podobnymi organizacjami działającymi w innych regionach państwa polskiego. W pierwszym przypadku były to artykuły tematyczne bądź informacje prasowe dotyczące planowania i przebiegu uroczystości ku czci Stanisława Moniuszki w różnych regionach Polski, w drugim odezwę do śpiewaków i informacje prasowe odnoszące się bezpośrednio do tego typu wydarzeń artystycznych zorganizowanych na obszarze Górnego Śląska, czemu często towarzyszyło odwoływanie się do Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich z 1930. W latach 1933 – 1939 na kartach analizowanego przeze mnie

czasopisma utrzymała się opisana powyżej tendencja publikowania materiałów prasowych ukazujących postać Stanisława Moniuszki w funkcji symbolu polskości bądź symbolu polskości Górnego Śląska. Jednak wypowiedzi prasowe z obydwoma rodzajami narracji, były drukowane rzadziej, niż miało to miejsce w latach 1929 – 1932.

Wybuch II wojny światowej i związana z nimi hitlerowsko – bolszewicka agresja na obszar II Rzeczypospolitej Polskiej zdestabilizowały również życie społeczne mieszkańców historyczno–geograficznego obszaru Górnego Śląska. Na ziemiach tych zawieszono działalność takich stowarzyszeń, jak Związek Śląskich Kół Śpiewaczych i zakazano publikowania opisujących ją czasopism. „Śpiewak Śląski”/”Śpiewak” został wznowiony dopiero w 1946 roku. W pierwszym powojennym numerze tego tytułu prasowego publikowano teksty, w których próbowano dokonać bilansu strat poniesionych przez Związek Śląskich Kół Śpiewaczych w latach 1939 – 1945. Między innymi ubolewano nad zniszczeniem przez hitlerowców katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki i planowano jego rychłą odbudowę. Znamienne, że latach 1946 – 1947 (razem 13 numerów) opublikowano więcej wypowiedzi prasowych pozwalających wnioskować o pełnienie przez postać Stanisława Moniuszki funkcji symbolu polskości Górnego Śląska (łącznie 6) niż wypowiedzi prasowych odpowiadających kodowi Stanisław Moniuszko jako symbol polskości w „Śpiewaku Śląskim”/”Śpiewaku” z lat 1947 – 1948 (łącznie w 21 numerach pisma tylko 3 razy wydrukowano teksty zawierające tego typu narrację). Sądzę, że było to spowodowane niepasowaniem do socjalistycznej doktryny wypracowanego w międzywojennym okresie sposobu obecności takiego wytworu kulturowego jak postać Stanisława Moniuszki i jego twórczość w intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej bądź w przestrzeni polskiej tożsamości narodowej.

VIII.I.V: Działania związane z Śląskimi Uroczystościami Moniuszkowskimi jako czynności artystyczne w funkcji czynności społecznych wzmacniających budowanie polskiej tożsamości narodowej wśród górnośląskiej ludności

Właściwy dla danej grupy społecznej kontekst odbioru dzieł muzycznych może w szczególnych przypadkach powodować, że zarówno poszczególne utwory jak i obowiązujący w danej zbiorowości obraz ich kompozytora funkcjonują w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej jako symbole odsyłające obcujące z nimi jednostki do rzeczywistości pozamuzycznej. Jeżeli owa przestrzeń symboliczna powiązana jest z płaszczyzną etniczną bądź narodową grupy, wtedy to kontakt z tekstami kultury muzycznej może uaktywnić proces budowania tożsamości narodowej danej grupy bądź kształtować jego przebieg. Wypowiedzi prasowe kreujące proces recepcji tego typu dzieł muzycznych i ich twórców są nacechowane silną emocjonalnością i wykazują charakter intencjonalny, dzięki czemu kontakt z opisanymi w nich wytworami kulturowymi może wywoływać wśród odbiorców określone skojarzenia,

przeżycia i nakłaniać do konkretnych postaw. Florian Znaniecki wskazywał, że dzieła muzyczne i funkcjonujące w intersubiektywnej przestrzeni społecznej postaci ich twórców mogą w pewnej mierze służyć jako środki porozumienia i integracji społecznej, gdyż ludzie, którzy ich doświadczają, rozumieją i cenią je, dzielą także wyobrażenia, idee i uczucia, które wyrażają te dzieła estetyczne⁴⁹². Budowanie/kształtowanie tożsamości narodowej za sprawą recepcji twórczości danego kompozytora to proces, którego zajęcie ma na celu nie tylko ukształtowanie/aktywizowanie świadomości narodowej poszczególnych jednostek, ale również ich integrację w ramach ich wspólnoty narodowej, w której uczestnictwo wiąże się z realizacją specyficznej tożsamości kulturowej. Dla procesu integracji grupy społecznej i utrwalenia jej solidarności istotny jest kult bohatera uosabiającego ważne dla członków danej grupy społecznej wartości. Stanisław Moniuszko i jego twórczość, wytwór kulturowy funkcjonujący w ramach górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej I-szej połowy XX wieku, to przykład czysto kulturowego typu bohatera – genialnego twórcy⁴⁹³ – mitologizowanego na symbol polskości Górnego Śląska. Zachodzenie tego typu procesu powoduje, że czynność artystyczna, której treścią są przeżycia estetyczne, może występować w funkcji czynności społecznej, gdyż z jej przyczyną mogą nastąpić pozaestetyczne działania odbiorców takie jak aktywizacja postaw narodowych.

Ukoronowaniem narastającego kultu Stanisława Moniuszki była organizacja Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich. 17 marca 1929 roku podczas Walnego Zjazdu Śląskich Kół Śpiewaczych w sali Powstańców w Katowicach Stefan M. Stoiński przedłożył projekt ufundowania przez śląskie śpiewactwo pomnika „największego pieśniarza polskiego” Stanisława Moniuszki, którego odsłonięcie nastąpiłoby podczas zjazdu śpiewaczego. Uczestnicy zebrania entuzjastycznie odnieśli się do tej propozycji, czego dowodem było natychmiastowe rozpoczęcie zbierania funduszy na ten cel⁴⁹⁴. Do wszystkich kół związkowych rozesłano listy składek na katowicki pomnik Moniuszki, które po wypełnieniu zostaną złożone w księgę. Nazwiska ofiarodawców zamierzano ogłosić w pamiętniku, który zostanie wydany w związku z Śląskimi Uroczystościami Moniuszkowskimi 1930 roku. Podczas posiedzenia Komisji Artystycznej 2 czerwca 1929 roku⁴⁹⁵ uchwalono, że odsłonięciu pomnika kompozytora będzie towarzyszyć zakrojona na szeroką skalę prezentacja jego twórczości. W tym celu St. M. Stoiński podjął się opracowania na chór dwóch solowych pieśni moniuszkowskich.

⁴⁹² F. Znaniecki, *Współczesne narody*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990 Warszawa s. 75.

⁴⁹³ F. Znaniecki, *Współczesne narody*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990 Warszawa s. 125.

⁴⁹⁴ 17 marca 1929, Walny Zjazd Śląskich Kół Śpiewaczych, sala Powstańców w Katowicach, cyt. za A. Wójcik, „Cześć Pieśni”. *Z dziejów śląskiego życia muzycznego i śpiewaczego szkice i materiały źródłowe. Część pierwsza, do 1939 roku*, Związek Śląskich Kół Śpiewaczych – Śląski Związek Chórów i Orkiestr 1910 – 2010, Śląska Biblioteka Muzyczna, Katowice 2010, s. 185.

⁴⁹⁵ 2 czerwca 1929, posiedzenie Komisji Artystycznej, cyt. za A. Wójcik, „Cześć Pieśni”. *Z dziejów śląskiego życia muzycznego i śpiewaczego szkice i materiały źródłowe. Część pierwsza, do 1939 roku*, Związek Śląskich Kół Śpiewaczych – Śląski Związek Chórów i Orkiestr 1910 – 2010, Śląska Biblioteka Muzyczna, Katowice 2010, s. 187.

Dyskutowano również projekt wykonania przez połączone chóry *Sonetów Krymskich*, *Widm*, kantaty mitologicznej *Milda* i innych utworów Moniuszki. Na zebraniu 27 czerwca 1929 roku⁴⁹⁶ uchwalono, aby na kartach „Śpiewaka” publikować sprawozdania z ilości wpływających na fundusz budowy pomnika sum wraz z danymi ofiarodawcy przy kwocie wyższej niż 2 złote. Apelowal, aby korzystać z każdej sposobności nadającej się do szerzenia propagandy na rzecz pomnika. 6 października 1929 roku⁴⁹⁷ podczas zebrania Komisji artystycznej pod przewodnictwem p. Stoińskiego w trakcie omawiania kwestii budowy pomnika wyłonił się projekt koncertów na ten cel.

O planach zorganizowania w Katowicach w 1930 roku Ogólnosląskiego Zjazdu Śpiewaczego, podczas którego zostanie odsłonięty pomnik Stanisława Moniuszki informowano już na łamach „Śpiewaka Śląskiego”/„Śpiewaka” z marca 1929 roku. Pierwsze wzmianki na ten temat zamieszczano w Kronice muzycznej. Początkowo informowano, że pomnik ten stanie w westybulu Teatru Polskiego w Katowicach, a jego odsłonięcie nastąpi podczas czerwcowego Zjazdu Śląskich Kół Śpiewaczych w 1930 roku, który projektowano jako Wielki Festiwal Muzyki Polskiej⁴⁹⁸. Później donoszono, że pomnik Moniuszki zostanie odsłonięty na Placu Andrzeja w Katowicach, którego nazwa zostanie zmieniona na plac Moniuszki⁴⁹⁹, ale w ostateczności wybrano Plac Karola Miarki w Katowicach. Podkreślano, że planowane Uroczystości Moniuszkowskie będą pierwszym tego typu wydarzeniem w Polsce a budowa pomnika wyłącznie ze składem zrzeszonych w śląskich chórach amatorskich śpiewaków nie ma precedensu⁵⁰⁰. Od lipca 1929 roku w „Śpiewaku” drukowano sprawozdania o wysokości składek na pomnik S. Moniuszki w stolicy Śląska przekazanych przez poszczególne chóry.

⁴⁹⁶ 27 czerwca 1929, sprawozdanie z zebrania, cyt. za A. Wójcik, „Cześć Pieśni”. *Z dziejów śląskiego życia muzycznego i śpiewaczego szkice i materiały źródłowe. Część pierwsza, do 1939 roku*, Związek Śląskich Kół Śpiewaczych – Śląski Związek Chórów i Orkiestr 1910 – 2010, Śląska Biblioteka Muzyczna, Katowice 2010, s. 187.

⁴⁹⁷ 6 października 1929, zebranie komisji artystycznej pod przewodnictwem p. Stoińskiego, cyt. za A. Wójcik, „Cześć Pieśni”. *Z dziejów śląskiego życia muzycznego i śpiewaczego szkice i materiały źródłowe. Część pierwsza, do 1939 roku*, Związek Śląskich Kół Śpiewaczych – Śląski Związek Chórów i Orkiestr 1910 – 2010, Śląska Biblioteka Muzyczna, Katowice 2010, s. 188.

⁴⁹⁸ „Pomnik Stanisława Moniuszki ...” [w:] Kronika muzyczna, „Śpiewak” rok 10, 1929 nr 3, s. 31.

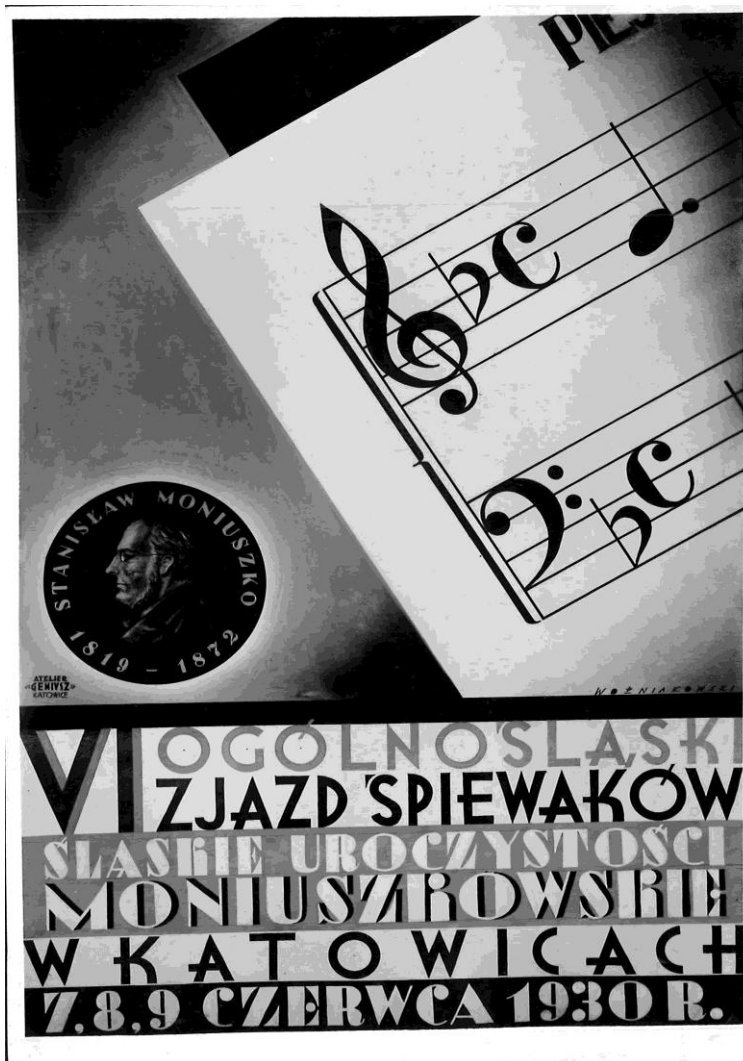
⁴⁹⁹ „Pomnik Moniuszki ...” [w:] Kronika Muzyczna, „Śpiewak” rok 10, 1929, nr 11, s. 142.

⁵⁰⁰ S. Stoiński, *Ogólnosląski Zjazd Śpiewaków w Katowicach*, „Śpiewak” rok 10, 1929 nr 6, s. 80.



Zdjęcie VIII. I.: Stefan M. Stoiński, Jan Fojcik i makieta katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki. Materiał znajdujący się w archiwum Czytelni Muzycznej Biblioteki Śląskiej w Katowicach.

Pierwszy plan Śląskich Uroczystości Moniuszkowski zamieszczono już w lipcowym numerze pisma z 1929 roku⁵⁰¹. Jako pieśni wspólne dla chórów pragnących wziąć udział w zjeździe wybrano *Pieśń wojenną* S. Moniuszki dla chórów męskich, *Gaude Mater Polonia* G. Gorczyckiego, *Pieśń poranną* S. Moniuszki i *Rotę Górnoszlązaków* P. Maszyńskiego dla chórów mieszanych. Szczegółowy program Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich i VI Ogólnego Zjazdu Śpiewaków Śląskich zamieszczono w trzecim numerze pisma z 1930 roku⁵⁰². Podczas tego trzydniowego festiwalu zamierzano w sposób przekrojowy zaprezentować moniuszkowską twórczość: od pieśni, poprzez ballady, kantaty, muzykę religijną do oper.



Zdjęcie VIII. II: Plakat reklamujący Śląskie Uroczystości Moniuszkowskie. Materiał znajdujący się w archiwum Czytelni Muzycznej Biblioteki Śląskiej w Katowicach.

⁵⁰¹ J. Fojcik, *Ogólnoszląski Zjazd Śpiewaków w Katowicach w roku 1930*, „Śpiewak” rok 10, 1929 nr 7, s. 92 – 93.

⁵⁰² „Program Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich i VI Ogólnoszląskiego Zjazdu Śpiewaczego”, „Śpiewak” rok 11, 1930, nr 3., s. 33-34.

Planowano wydać Księgę Pamiątkową obrazującą historię i rozwój śląskiego ruchu śpiewaczego, dlatego poproszono śpiewaków o udostępnienie starych gazet, programów, śpiewników, rycin, fotografii, pism i protokołów obrazujących działalność chórów śląskich. Apelowano o urządzenie przez poszczególne chóry koncertów na rzecz budowy pomnika Stanisława Moniuszki i propagujących jego twórczość. Spotkało się to z dość szerokim odzewem. Między innymi koncerty moniuszkowskie organizowały takie zespoły śpiewacze i instrumentalne jak: Towarzystwo Śpiewu im. Moniuszki w Królewskiej Hucie⁵⁰³, Towarzystwo Śpiewacze Ogniwo i Związek Zawodowych Muzyków Rzeczypospolitej Polskiej⁵⁰⁴, Towarzystwo Śpiewacze Sefar z Rybnika⁵⁰⁵, Towarzystwo Przyjaciół Teatru Polskiego w Bielsku⁵⁰⁶, chór Halka z Nikiszowca⁵⁰⁷, chóry męskie Chopin z Załęża i Lutnia z Załęskiej Hałdy⁵⁰⁸, chór im. Wyspiańskiego z Szopienic i Harmonia z Mysłowic⁵⁰⁹. O odbywających się na Górnym Śląsku koncertach moniuszkowskich informowano we wszystkich numerach pisma z okresu 03.1929 – 03.1931. Zebrane fundusze miały pokryć koszty materiałów i pracy twórczej Antoniego i Wincentego Chorembalskich⁵¹⁰.

W odezwach do śląskich drużyn śpiewaczych i artykułach tematycznych dotyczących Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich była zauważalna mitologizacja postaci i twórczości Stanisława Moniuszki na symbol polskości Górnego Śląska. Udział w Śląskich Uroczystościach Moniuszkowskich określono jako „*manifestacja polskiego posłannictwa na Śląsku*”⁵¹¹. Akt postawienia w stolicy Śląska moniuszkowskiego monumentu namaszczano na widoczny symbol pokojowego posłannictwa polskiego na Śląsku. Zapowiadano, że do Uroczystości Moniuszkowskich dołączy się Opera z Teatru Polskiego w Katowicach, gdzie zostaną wystawione dzieła sceniczne mistrza. Apelowano do dyrygentów poszczególnych zespołów śpiewaczych, aby stawili się na czerwcowym zjeździe organizowanym w Katowicach w 1930 roku zwartą, potężną gromadą i godnie uczcili „*naszego króla pieśniarzy*”, czym pokazali światu, że lud śląski umie pielęgnować pieśń polską i sławić jej mistrzów⁵¹².

⁵⁰³ „W tym samym dniu urządzono obchód dziesięciolecia Towarzystwa Śpiewu im. Moniuszki ...” [w:] Kronika Muzyczna, „Śpiewak” rok 10 1929 nr 8 i 9, s. 113.

⁵⁰⁴ „Wielki koncert symfoniczno – chórowy...” [w:] Kronika Muzyczna, „Śpiewak” rok 10, 1929 nr 10, s. 125.

⁵⁰⁵ „Rybnik. Towarzystwo Śpiewacze „Seraf” ...” [w:] Kronika Muzyczna, „Śpiewak” rok 10, 1929 nr 11, s. 143.

⁵⁰⁶ S. Stoiński, *Koncert na pomnik moniuszkowski w Bielsku*, „Śpiewak” rok 10, 1929, nr 11, s. 145.

⁵⁰⁷ S. Stoiński, *Opera i koncerty*, „Śpiewak” rok 10, 1929, nr.12, s. 158.

⁵⁰⁸ J. Fojcik, „Ósmy koncert chórowy” [w:] Opera i koncerty, „Śpiewak” rok 11, 1930 nr 2, s. 26.

⁵⁰⁹ „Koncerty na pomnik Moniuszki ...” [w:] Opera i koncerty, „Śpiewak” rok 11, 1930 nr 2, s. 40.

⁵¹⁰ Antonii i Wincenty Chorembalscy byli autorami projektu katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki. Wykonawcą monumentu był Wincenty Chorembalski.

⁵¹¹ S. Stoiński, *Ogólnośląski Zjazd Śpiewaków. Uroczystości Moniuszkowskie*, „Śpiewak” rok 10, 1929, nr 10, s. 121.

⁵¹² „Okręg myślowicki...” [w:] Kronika Muzyczna, „Śpiewak” rok 10, 1929 nr 11, s. 143.



Zdjęcie VIII. III: Wincenty Chorembski, rzeźbiarz katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki. Materiał znajdujący się w archiwum Czytelni Muzycznej Biblioteki Śląskiej w Katowicach.

W odezwach skierowanych do śląskich drużyn śpiewaczych zachęcano do aktywnego włączania się w działalność na rzecz budowy katowickiego pomnika Moniuszki i rozpowszechniania jego twórczości. Pisano, że mieszkańcy śląskiej ziemi stoją wobec faktu zakrojonej na wielką skalę akcji, której owoc będzie dumą następnych pokoleń. Samych śpiewaków nazywano pierwszorzegowymi szermierzami w walce o wielką przyszłość Ojczyzny⁵¹³. W mitologizujący sposób definiowano Moniuszkę jako propagatora polskiego ruchu śpiewaczego na Górnym Śląsku i w innych rejonach kraju pisząc, że był on tym, „który jako pierwszy w Polsce w potężnych dziełach wokalnych pragnął przemówić do swego narodu i napisał takie dzieła, jakie zmuszały od pierwszej chwili i zmuszają nas dziś do organizowania poważnych i wielkich zespołów śpiewaczych mogących wykonać jego utwory [...] Moniuszko dał narodowi polskiemu w muzyce i śpiewie to [...], czego naród lubiący śpiewać, potrzebował w latach niewoli i zawsze potrzebować będzie na drodze do swej wielkiej przyszłości”⁵¹⁴. Przede wszystkim Stefan M. Stoiński w swoich artykułach propagował ideę, że moniuszkowski zjazd śpiewaczy zorganizowany na wolnej ziemi śląskiej będzie manifestacją polskości dowodzącą, że śpiewactwo polskie na Śląsku, w atmosferze wolności, zdolne jest do poważnych przedsięwzięć. Warta przytoczenia jest deklaracja: „Śpiewacy Śląscy stawiając pomnik największemu polskiemu pieśniarzowi, będą pierwszymi, którzy pragną uczcić zasługi wielkiego geniusza muzycznego narodu polskiego – Śpiewacy Śląscy stawiając pomnik Moniuszce – stawiają sobie pomnik, gdyż mówić on będzie zawsze i wszystkim, o wielkich zaletach śpiewaczego społeczeństwa śląskiego, które pierwsze w Polsce z własnej inicjatywy, z własnych funduszy zdobyło się na uczczenie największego polskiego pieśniarza”⁵¹⁵. Genialnym twórcą nieśmiertelnych dzieł wokalnych i wychowawcą, wodzem narodu nazwano Moniuszkę w artykule tematycznym otwierającym piąty numer „Śpiewaka” 1930 roku⁵¹⁶. Kompozytora przyrównano do A. Mickiewicza i J. Matejki, zaznaczając, że wszyscy trzej narodowi twórcy krzepili swą działalnością ducha polskiego. Tekst mitologizuje Moniuszkę na prekursora amatorskiego polskiego ruchu śpiewaczego, zwłaszcza tego rozwijającego się wśród autochtonicznych mieszkańców historyczno–geograficznego obszaru Górnego Śląska. Nazywano go „ojcem duchowym dzisiejszych rzesz śpiewaczych”, podkreślano, że dzieła jego zapełniły otchłań pomiędzy geniuszem twórczym a masą jednostek należących do narodu polskiego. Puentą tekstu jest następująca deklaracja: „Pielęgnując skarby naszych wodzów duchowych zakłęte w tonach pieśni – pielęgnujemy najczystsze, najszlachetniejsze i najwznioślejsze uczucia i myśli; Moniuszko jest pieśni polskiej wskrzesicielem i ojcem. Pisał dla

⁵¹³ S. Stoiński, *Do Śpiewaków Śląskich*, „Śpiewak” rok 10, 1929, nr.11, s. 138.

⁵¹⁴ S. Stoiński, *Śląskie Uroczystości Moniuszkowskie a przyszłość ruchu śpiewaczego w Polsce*, „Śpiewak” rok 10, 1929, nr.12., s. 155.

⁵¹⁵ S. Stoiński, *O pomnik Moniuszki w Katowicach*, „Śpiewak” rok 11, 1930 nr 1., s. 10.

⁵¹⁶ S. Stoiński, *Moniuszce – Śpiewacy Śląscy*, „Śpiewak” rok 11, 1930 nr 5, s. 65 – 66.

zespołów, których w Polsce za życia jego nie było. Jego pieśń, jego dzieła je wskrzesiły i dały początek obecnemu ruchowi śpiewaczemu w Polsce; i piękne jest zrządzenie Boże, że Ci, o których Moniuszko myślał tworząc – dziś pierwsi stają u stóp jego pomnika – a Ci pierwsi to tu na Śląsku, śpiewacy śląscy, naród twardy i cichy – i tak mocno polski – polski – w czynie! polski – w zapale!”⁵¹⁷. Tego typu wypowiedzi prasowe łączyły postać kompozytora i jego twórczość z utożsamianą z polskością śląskością. Zabieg ten był umacniany przez zwroty językowe sugerujące, że w ramach górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej ten wytwór kulturowy funkcjonuje jako symbol polskości Górnego Śląska.

Z kolei Edward Wrocki nazwał Moniuszkę księciem pieśni, którego duszę zamieszkał Melos nie znający innego tonu, niż rdzennie polski: „[...] wszystek co don przenikało, niby z bratniej, lecz przecież obcej schedy muzycznej wprost przecudnie przetapiał na rdzennie polski kruszec, a gdy wyrokiem niezbadanym rodziło się coś jakby odmiennego, to było to zawsze słowiańskie (przeważnie) w najpiękniejszym tego słowa znaczeniu”⁵¹⁸. Zwrócono uwagę, że Moniuszko przyszedł na świat w Ubielu, na pograniczu polsko–rosyjskim, gdzie wchłaniał wartości charakterystyczne dla polskiego ducha kresowego. Natomiast Antoni Wieniawski kompozytora nazwał „wielkością narodową, jedną z najszczytniejszych chlub [...] natchnionym i najbardziej polskim piewcą narodowym, zrośniętym z naszą glebą i z niej wyrosłym [...] najwymowniejszym i najbardziej do serc naszych przemawiającym ilustratorem naszej przeszłości i naszych tradycji”⁵¹⁹. W artykule tym zawarto również apostrofę do zrzeszonych w Związku Śląskich Kół Śpiewaczych Polaków – Ślązaków chwalać ich za działania związane z budową katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki, który określano jako wyraz czci i hołd nie tylko dla wielkiego kompozytora ale i wielkiego muzyka – obywatela, muzyka – patrioty, który swym duchem, myślą i czynem wrósł w ziemię ojczystą. Doceniano, że Moniuszce „udało się rozśpiewać zbiorową duszę polskiego społeczeństwa. Gdyby Moniuszko poszybował szlakiem górnych lotów chopinowskiej muzy – byłibyśmy może bogaciej reprezentowani na niwie międzynarodowej, ale brakłoby nam owej karmy duchowej, na której wzrósł i stężał wśród tak ciężkich warunków przed laty zapoczątkowany polski ruch śpiewaczy – zapowiedź potęgi muzycznej polskiego narodu”⁵²⁰. Na zakończenie autor nazwał Moniuszkę apostołem polskiego ruchu śpiewaczego a działaczy zrzeszonych wokół amatorskich organizacji śpiewaczych określił spadkobiercami idei umuzykalniania szerokich mas społeczeństwa.

⁵¹⁷ S. Stoiński, *Moniuszce – Śpiewacy Śląscy*, „Śpiewak” rok 11, 1930, nr 5, s. 66.

⁵¹⁸ E. Wrocki, *Księżę pieśni*, „Śpiewak” rok 11, 1930, nr 5, s. 67.

⁵¹⁹ A. Wieniawski, *Ku czci moniuszkowskiej pieśni*, „Śpiewak” rok 11, 1930, nr 5, s. 75.

⁵²⁰ F. Sachse, *W pół drogi*, „Śpiewak” rok 11, 1930, nr 5, s. 77.

Śląskie Uroczystości Moniuszkowskie określano jako ucztę ducha dla szerokich mas ludowych, które podczas swojej ciężkiej codziennej pracy rzadko mogą czerpać ze skarbcza narodowej kultury polskiej. Podczas tego festiwalu wykonano *III Litanię Ostrobramską* i *Sonety Krymskie*, kantatę mitologiczną *Milda*, *Balladę o Florianie Szarym*, *Trzech Budrysów*, *Elegię*, *Czaty*, S. Moniuszki. Pierwszego dnia zjazdu miało miejsce odsłonięcie pomnika Stanisława Moniuszki, na którego cokole widnieje napis: MONIUSZCE – ŚPIEWACY ŚLĄSCY. Na zakończenie uroczystości odsłonięcia pomnika chóry masowe odśpiewały moniuszkowską *Pieśń poranną*, *Rotę Ślązaków*. Na kartach „Śpiewaka” podkreślano doniosłość Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich, dzięki którym Ślązacy mieli okazję „rozwiąć złośliwe legendy szerzone przez Niemców, jakoby Moniuszko był małą lokalną wielkością”⁵²¹. Z twórczości operowej zaprezentowano *Halkę*, *Straszny Dwór*, *Verbum Nobile* i *Flis*. W katowickim konserwatorium muzycznym zorganizowano również wystawę moniuszkowską.



Zdjęcie VIII. IV: Uroczystości odsłonięcia pomnika Stanisława Moniuszki w Katowicach (1930).
Materiał znajdujący się w archiwum Czytelni Muzycznej Biblioteki Śląskiej w Katowicach

⁵²¹ F. Sachse, *Przebieg VI Zjazdu Śpiewaków i Uroczystości Moniuszkowskich*, „Śpiewak” rok 11, 1930, nr 6-7, s. 90.

Podczas przemówień powitalnych podkreślano, że Związek Śląskich Kół Śpiewaczych zdobył się na wielki czyn, aby udokumentować polskość tego terenu pogranicza i zmanifestować swoją tężyznę organizacyjną oraz patriotyzm. Śpiewaków zrzeszonych w tym związku nazwano synami i córami bojowników pieśni polskiej na Śląsku. *„Czyn śpiewaków śląskich jest dowodem, że ukochali oni mocno pieśń polską i największego polskiego pieśniarza S. Moniuszkę [...] my śpiewacy śląscy łączymy się w dzisiejszej uroczystości duchem z całym narodem polskim [...] pomnik tu wzniesiony świadczyć będzie o potędze kultury polskiej i społeczeństwo śląskie z dumą powita dzieło zbratania kulturalnego ku czci i chwale Rzeczypospolitej!”*⁵²². W swoim przemówieniu ksiądz inf. Kaspelik podkreślał, że stawiając pomnik Moniuszki w Katowicach Ślązacy spłacają *„dług wdzięczności swemu mistrzowi pieśni, który wpajał w lud ten otuchę i wytrwałość, kiedy Śląskowi odbierano powoli wszystko, wolność, mienie, mowę i pacierz, wówczas to zjawiała się pieśń, która uduchowiała zwątpionych i budziła nadzieję”*⁵²³. Dodatkowo w przemówieniu tym zaznaczono, że umiejscowienie pomnika w stolicy Górnego Śląska – terenu pogranicza - a nie w innym mieście polskim ma symbolicznie świadczyć o wspólnocie uczuć i wspólnej kulturze muzycznej Ślązaków i Polaków zamieszkujących te obszary. Śląskie Uroczystości moniuszkowskie określano jako święto zbratania się całego narodu polskiego na ziemi śląskiej.



Zdjęcie VIII. V: Wystawa pamiątek po Stanisławie Moniuszce zorganizowana w Konserwatorium Muzycznym na ul. Wojewódzkiej w Katowicach w ramach obchodów Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich w dniach 7-9.06.1930. Materiał znajdujący się w archiwum Czytelni Muzycznej Biblioteki Śląskiej w Katowicach.

⁵²² Przemówienie Pana Prezesa Imieli [w:] Przemówienia powitalne przy otwarciu Zjazdu i Uroczystości Moniuszkowski, „Śpiewak” rok 11, 1930, nr 6-7, s. 92.

⁵²³ Przemówienie księdza inf. Kaspelika [w:] Przemówienia powitalne przy otwarciu Zjazdu i Uroczystości Moniuszkowski, „Śpiewak” rok 11, 1930, nr 6-7, s. 92 - 93.



Zdjęcie VIII. VII: Wojciech Korfanty wśród gości honorowych zaproszonych na uroczystość odsłonięcia pomnika Stanisława Moniuszki w Katowicach (1930). Materiał znajdujący się w archiwum Czytelni Muzycznej Biblioteki Śląskiej w Katowicach.

Po odsłonięciu pomnika Moniuszki Wicewojewoda Śląski dr Żurawski w swoim przemówieniu uwypuklał narodowe i państwowe znaczenie umiejscowienia pomnika pieśniarza i twórcy narodowej opery polskiej jako manifestacji polskości Górnego Śląska i wspólnoty kultury narodowej. Ponadto przypominał, że Karol Miarka, którego imię nosi plac, gdzie postawiono pomnik pieśniarza, działał jako literat, dziennikarz i zbieracz pieśni śląskich w tym samym czasie, co S. Moniuszko. Obydwie te postacie przyczyniały się do budzenia życia narodowego wśród członków zbiorowości, do której należały.



Zdjęcie. VIII. VIII: Koncert śląskich amatorskich chórów i orkiestr po odsłonięciu katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki. Materiał znajdujący się w archiwum Czytelni Muzycznej Biblioteki Śląskiej w Katowicach.

Już w kolejnym, podwójnym numerze pisma S. Stoiński podkreślał integracyjny wymiar mającego miejsce w dniach 7-9.06.1930 roku festiwalu pieśni: *„Uroczystości Moniuszkowskie w formie tej, jaką nadano im na Śląsku, to jest jako wielkie święto ludowe z udziałem wszystkich warstw społeczeństwa śląskiego liczące tysiące głów hołdujących geniuszowi pieśni polskiej pod pomnikiem w dniu jego poświęcenia, to mocne związanie się Śląska z ziemią polską, z Macierzą, z jej kulturą i historią”*⁵²⁴. Przypomniano, że dopiero od dziesięciu lat możliwe jest pielęgnowanie kultury polskiej na Górnym Śląsku, a przez wieki ta prastara dzielnica piastowska poddana była wpływom obcych kultur. W tekście tym Moniuszkę nazwano *„wskrzesicielem polskiej muzyki narodowej i pieśni”* a czynność zorganizowania przez

⁵²⁴ S. Stoiński, *Po Śląskich Uroczystościach Moniuszkowskich*, „Śpiewak” rok 11, 1930, nr 8-9, s. 106.

chórzystów zrzeszonych w Związku Śląskich Kół Śpiewaczych moniuszkowskiego festiwalu określono jako „*wyraz społeczeństwa zahartowanego potężnymi wysileniami woli, jaka jest przymiotem ludzi żyjących w ciężkich warunkach bytu codziennego, górników śląskich i hutników, nie półduchów wyczerpanych i mdlejących w pół drogi, ale ludzi zdolnych do wzlotów wysokich*”⁵²⁵. W tekście tym odniesiono się również do antagonizmu polsko – niemieckiego właściwego dla tego terenu pogranicza i jego historycznych uwarunkowań. Pomnik Stanisława Moniuszki stojący na jednym z katowickich placów uważano za symbol świadczący, iż „*miłość Śląska do polskiej ojczyzny nie płynie z jakiejś sztucznej nienawiści ku kulturze byłego najeźdźcy [...] I mogą wrogowie nasi odrodzenie Śląska sobie tłumaczyć jako chwilowa aberrację rzekomo pragermańskiej duszy śląskiej, jako sztuczna adaptację spowodowaną sprytnymi obietnicami wielkopolskich demagogów; - wszystko to traci głąb na mieliznach ich naciągniętych rozumowań, na bagniskach ich kłamstw i oszczerstw, rozlewa się w kałuże dla nich zastraszające w chwili, gdy lud śląski manifestuje swą przynależność polską niewymuszonym a szczerym holdem przed wielkością geniusza polskiego*”⁵²⁶. Zwracano uwagę, że Śląskie Uroczystości Moniuszkowskie pełniły funkcję oczyszczenia się ludności śląskiej z obcych naleciałości kulturowych i były dowodem na to, że polskojęzyczna ludność śląska odnajduje siebie w dziełach polskiego twórcy. Festiwal Moniuszkowski doceniano nie tylko jako święto amatorskiego ruchu śpiewaczego, ale również jako symboliczny fakt opowiedzenia się Górnślązaków za kulturą polską. Znamienne są słowa S. Stoińskiego relacjonujące podniosłość nastroju wytworzonego przez rzesze ludności zgromadzonej na Placu K. Miarki przed pomnikiem z napisem: Moniuszce – Śpiewacy Śląscy: „*[...] tam przed pomnikiem unosił się duch ludu śląskiego w przepysznej szacie polskich barw melodii moniuszkowskiej, pieśni polskiej, takiej, jaką można porażać i zwyciężać jak orężem*”⁵²⁷. Tego typu wypowiedzi świadczą o dokonującym się wówczas procesie integracji kulturowej polskojęzycznych Górnślązaków z polską grupą narodową. Należy podkreślić, że Śląskie Uroczystości Moniuszkowskie nie były wydarzeniem jednorazowym. Ich rocznice cyklicznie świętowano do wybuchu II wojny światowej.

O ważności Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich dla działaczy Związku Śląskich Kół Śpiewaczych świadczy fakt zaznaczania w kolejnych numerach pisma informacji o obecności wśród ludności zgromadzonej pod pomnikiem S. Moniuszki w chwili jego odsłonięcia innych kompozytorów, muzyków, muzykologów czy publicystów muzycznych. Przykładowo uczyniono tak pisząc o Profesorze Michale Józefowiczu z Wilna⁵²⁸, Stanisławie

⁵²⁵ S. Stoiński, *Po Śląskich Uroczystościach Moniuszkowskich*, „Śpiewak” rok 11, 1930, nr 8-9, s. 106.

⁵²⁶ S. Stoiński, *Po Śląskich Uroczystościach Moniuszkowskich*, „Śpiewak” rok 11, 1930, nr 8-9, s. 106 - 107.

⁵²⁷ S. Stoiński, *Po Śląskich Uroczystościach Moniuszkowskich*, „Śpiewak” rok 11, 1930, nr 8-9, s. 107.

⁵²⁸ „Prof. Michał Józefowicz ...” [w:] *Kronika Muzyczna*, „Śpiewak” rok 12, 1931, nr 1., s. 10.

Niewiadomskim⁵²⁹, Wacławie Lachmanie⁵³⁰ czy Piotrze Maszyńskim⁵³¹. Znamienne, że jeden z głównych działaczy propagujących rozwój śląskiego amatorskiego ruchu muzycznego Stanisław Marian Stoiński pisząc artykuł kreślący sylwetkę P. Maszyńskiego z powodu jego śmierci nie tylko podkreśla jego zaangażowanie w rozwój polskich kół śpiewaczych, zwłaszcza wśród górnośląskiej ludności, ale samego kompozytora przyrównał do Stanisława Moniuszki pisząc, iż dał on organizującemu się w zespoły chórowe społeczeństwu polskiemu to, co muzycznemu domowi polskiemu dał Moniuszko w swych „Śpiewnikach Domowych”. „[...] Oboje są jedynymi wielkimi muzykami polskimi, którzy z ręką na pulsie najżywotniejszych muzycznych potrzeb narodu rzucają najlepsze plony swego talentu w lud na to, by krzepić narodowo, by pogłębić miłość do nieszczęśliwej ojczyzny, by ratować w społeczeństwie to, co ginęło pod razami zaborców, skierowanych w polskość ducha narodu”⁵³².

Śląskie Uroczystości Moniuszkowskie porównywano do Wszechpolskiego zjazdu Śpiewaczego w Warszawie z 1922 roku oraz do Wszechślówiańskiego i Ogólnopolskiego Zjazdu w Poznaniu z lat 1924 i 1929. Zjazdy te kontrastowano ze skromnymi i lokalnymi zjazdami, które miały miejsce w Toruniu, we Lwowie, w Wilnie i Kielcach. Dokonując refleksji po Ogólnośląskim Zjeździe Śpiewaczym w Katowicach z 1930 roku w piątym numerze „Śpiewaka” z 1931 S. Stoiński zauważył, że 4 czerwca 1932 roku będzie 60-ta rocznica śmierci S. Moniuszki i z okazji tej „*stolica zamierza uczcić zasługi nieśmiertelnego twórcy ufundowaniem wspaniałego pomnika*”⁵³³. Autor artykułu puentuje go życzeniami, aby w Warszawie w 1932 roku powtórzono sukces zorganizowane w 1930 roku na Górnym Śląsku odsłonięcia pomnika naszego pieśniarza i festiwalu moniuszkowskiego. Jednak już w pierwszym numerze pisma z 1932 roku z Kronice muzycznej⁵³⁴ zamieszczono informację, że sekcja im. Moniuszki towarzystwa Muzycznego dysponuje zbyt małą sumą, aby wystawić godny pomnik i dlatego proponowano wmurowanie kamienia węgielnego w roku jubileuszowym w miejscu, w którym w dogodniejszym czasie stanie odpowiedni monument.

Natomiast w czerwcu 1931⁵³⁵ roku obchodzono w Katowicach I rocznicę odsłonięcia pomnika S. Moniuszki na placu K. Miarki. Z okazji tej licznie zgromadzeni śpiewacy śląscy złożyli wieniec u stóp pomnika i wykonali szereg pieśni. Do zgromadzonych przemówił prezes Związku Śląskich Kół Śpiewaczych S. Stoiński. Znamienne, że w dziesiątym i jedenastym

⁵²⁹ S. Stoiński, Laureat Nagrody Muzycznej Miasta Stołecznego Warszawy, „Śpiewak” rok 12, 1931, nr 4, s. 49 -50.

⁵³⁰ S. Stoiński, *O nowe formy naszych ogólnopolskich i związkowych zjazdów śpiewaczych*, „Śpiewak” rok 12, 1931, nr 5, s. 66.

⁵³¹ S. Stoiński, *Piotr Maszyński laureatem tegorocznej państwowej nagrody muzycznej*, „Śpiewak” rok 14, 1934, nr 3, s. 35.

⁵³² S. Stoiński, *Piotr Maszyński nie żyje!*, „Śpiewak” rok 15, 1934, nr 7-8, s. 99.

⁵³³ S. Stoiński, *O nowe formy naszych ogólnopolskich i związkowych zjazdów śpiewaczych*, „Śpiewak” rok 12, 1931, nr 5, s. 69.

⁵³⁴ „60-lecie śmierci Moniuszki ...” [w:] Kronika Muzyczna, „Śpiewak” rok 13, 1932, nr 1. S. 10.

⁵³⁵ „Pierwsza rocznica odsłonięcia pomnika Moniuszki ...” [w:] Kronika Muzyczna, „Śpiewak” rok 12, 1931, s. 90.

numerze pisma informowano, że Związek Śląskich Kół Śpiewaczych własnym nakładem wydał portret S. Moniuszki i zachęca, aby znajdował się on w Sali każdego śląskiego towarzystwa śpiewaczego oraz w mieszkaniach każdego śpiewaka. Można to interpretować jako działania propagujące kult Stanisława Moniuszki wśród propolskich Górnolazaków. Szósty numer „Śpiewaka” z 1932 roku wydano z większą ilością stron, gdyż był on poświęcony 60-tej rocznicy śmierci Stanisława Moniuszki. Na stronie tytułowej pisma umieszczono szkic popiersia kompozytora a na następnych kartach umieszczono siedem artykułów tematycznych dotyczących Moniuszki. W artykule S. Stoińskiego pt.: *Znaczenie Moniuszki w polskiej kulturze artystycznej XIX wieku* kompozytor został wymieniony razem z innymi narodowymi twórcami jak A. Mickiewiczem, J. Słowackim, F. Chopinem, A. Grottgerem i J. Matejką. Nazwano ich granitowymi kariatydami XIX – wiecznej sztuki polskiej, które dźwigają nowy, jaśniejący najwspanialszymi barwami gmach. Znamienne, że autor podkreślając znaczenie narodowej twórczości artystycznej w okresie porozbiorowym używa terminologii wojennej. Dzieła mistrzów XIX - wiecznej sztuki polskiej zostały określone jako bezkrwawe akty walki o duszę polską bądź wcielenia ducha polskiego. Ciekawym zabiegiem było podzielenie wyróżnionych w artykule narodowych twórców na dwie kategorie: piewcy świetnej polskiej przeszłości, do który zaliczono A. Mickiewicza, J. Matejkę i S. Moniuszkę oraz wieszcz, których czyny są zwrócone ku przyszłości ojczyzny tacy jak J. Słowacki, A. Grottger i F. Chopin. Należy zaznaczyć, że autor nie widzi antagonizmu pomiędzy dwoma różnymi tradycjami twórczymi, tylko podkreśla, że od samego początku dopełniają się one. Analiza zastosowanego przez autora doboru słów dla scharakteryzowania działalności narodowych twórców w sztuce i nauce polskiej pozwala wysnuć wniosek, iż recepcja ich dzieł przyczyniała się do budzenia bądź podtrzymywania narodowej tożsamości wśród Polaków. „Z bogatej tej krynicy czerpał naród siłę i otuchę do walki, zdał egzamin z swej żywotności biorąc czynny udział w życiu duchowym Europy, na równi z tymi, których historia odebraniem wolności nie skrzywdziła”. Na tle tych rozważań uwypuklono znaczenie twórczości muzycznej S. Moniuszki, które „jest muzycznym poruszeniem narodu i skierowaniem jego duszy i wzroku na przebogatą przeszłość, jest muzycznym zachowaniem dawnego życia Polski, ginącego pod razami wrogich nam kultur ku wiecznej radości i dumy wszystkich przyszłych pokoleń”⁵³⁶. Chcąc przybliżyć czytelnikom pisma postać S. Moniuszki drukowano również scenki rodzajowe z jego rodzinnego życia⁵³⁷ oraz z pobytu w poszczególnych miastach polskich⁵³⁸. O przebiegu Uroczystości Moniuszkowskich zorganizowanych w różnych miastach Polski (w Warszawie, Poznaniu,

⁵³⁶ S. Stoiński, *Znaczenie Moniuszki w polskiej kulturze artystycznej XIX wieku*, „Śpiewak” rok 13, 1932, nr 6., s. 83.

⁵³⁷ W. Fabry, „Śmierć ojca” rozdział powieści pt.: *Moniuszko*, „Śpiewak” ” rok 13, 1932, nr 6., s. 89-94, L. Uziębło, *Nieco wspomnień o ludziach bliskich Moniuszce za czasów jego wileńskich*, „Śpiewak” ” rok 13, 1932, nr 6., s.86 – 89.

⁵³⁸ M. Józefowicz, *Moniuszko w Wilnie*, „Śpiewak” ” rok 13, 1932, nr 6., s. 95 – 97.

Toruniu, Łodzi, Wilnie, Lwowie i na Śląsku) w celu uczczenia 60-tej rocznicy śmierci kompozytora informowano w siódmym numerze „Śpiewaka” z 1932 roku.

Pomnik S. Moniuszki na placu K. Miarki w Katowicach był ważnym miejscem dla śpiewaków śląskich. We wrześniowym wydaniu pisma⁵³⁹ donoszono o Zjeździe Śpiewaków Śląskich okręgu katowickiego, którego symbolicznym, ważnym momentem było złożenie kwiatów przez poczty sztandarowe. Jedną stronę pisma przeznaczono, na wydrukowanie zdjęć z tych uroczystości.

Warte zauważenia jest, że zamieszczoną w drugim numerze pisma z 1935 roku odezwę do Śpiewaków Śląskich i zaproszenie do polskich chórów z innych regionów kraju i z zagranicy, aby wzięły udział w VII Ogólnos Śląskim Zjeździe Śpiewaczym rozpoczęto przywołaniem faktu Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich i odsłonięcia pomnika całej postaci Stanisława Moniuszki ufundowanego tylko ze składem Górnośląskiej ludności zrzeszonej w Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Kolejny raz podkreślono, że ludność śląskiej ziemi w ten sposób pragnęła złożyć hołd temu, *„który pieśń narodu do godności wielkiej sztuki wyniósł i jest duchowym przywódcą wszystkich tych, którzy się łączą i organizują, by pieśń tą pielęgnować i popularyzować”*⁵⁴⁰. O dniach Ogólnos Śląskiego Zjazdu Śpiewaczego pisano, że będą one manifestacją pracy śpiewaków śląskich i wystosowano zaproszenie do śpiewaków z innych regionów Polski, aby razem cieszyli się wolną pieśnią, w wolnej Polsce na ziemi śląskiej. Uczczenie 25-lecia ZŚKŚ zaplanowano na te same dni, w których pięć lat wcześniej odbyły się Śląskie Uroczystości Moniuszkowskie. W programie uroczystości przewidziano, że *„Tu w Katowicach, pod pomnikiem Stanisława Moniuszki, złożą śpiewacy śląscy hołd geniuszowi muzycznemu Polski a przed wspaniałym gmachem Województwa, symbolem wielkości i potęgi Polski na Śląsku wyśpiewają, iż tu, na pograniczu śląskiem, szeregi strażników polskiego ducha tężeją, gotowe są do wszelkiej pracy i wszystkich ofiar, jakie w chwili obecnej i w przyszłości ma ołtarzu ojczyzny złożyć będzie trzeba”*⁵⁴¹. Warto też przypomnieć, że pierwszą nagrodę muzyczną miasta Katowic⁵⁴² przyznano Stefanowi Stoińskiemu wyróżniając wśród zasług laureata jego zaangażowanie w organizację Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich w Katowicach w 1930 roku.

⁵³⁹ T. Preizner, „Okręg katowicki ...” [w:] Śląskie Zjazdy Śpiewacze, „Śpiewak” rok 14, 1933, nr 9., s. 122-124.

⁵⁴⁰ S. Stoiński, *Wielki Zjazd Śpiewaków w Katowicach od 8 do 10 czerwca 1935 roku*, „Śpiewak” rok 16, 1935, nr 2, s. 19.

⁵⁴¹ S. Stoiński, *Zjazd Jubileuszowy Śpiewaków Śląskich*, „Śpiewak” rok 16, 1935, nr 3., s. 35.

⁵⁴² J. Fojcik, *St. M. Stoiński laureatem pierwszej nagrody muzycznej miasta Katowic*, „Śpiewak” rok 18, 1937, nr 7-8, s. 94-95.

VIII.II: Stanisław Moniuszko jako symbol polskości Górnego Śląska

W rozdziale tym podjęłam się ukazania w jaki sposób charakterystyczny dla polskiej kultury narodowej wytwór kulturowy – postać i twórczość Stanisława Moniuszki, były przyswajane przez jednostki kształtujące intersubiektywną górnośląską przestrzeń kulturową pierwszej połowy XX wieku. Przy czym opisany w tej części pracy obszar badawczy zawęziłam do kreujących górnośląską recepcję moniuszkowską działań jednostek należących do Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Warto zaznaczyć, że już geneza tej organizacji, na którą składają się: oddolny ruch organizowania się śląskich kół śpiewaczych, formalne utworzenie Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w 1910 roku i ugruntowanie linii programowej tej organizacji w latach 1910 – 1919, powiązana była z realizacją kultu pieśni polskiej jako symbolu polskości, w ramach której rozpoczęto wówczas również proces górnośląskiej recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki. Wskazują na to nie tylko zawarte w późniejszych pozycjach książkowych wspomnienia działaczy Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, ale również wypowiedzi prasowe drukowane na łamach poszczególnych tytułów. Należy podkreślić, że utwory tego kompozytora wykonywano podczas czwartego Świąta Pieśni na Zadolu zorganizowanego 8.06.1913. Ponadto już w ramach genezy Związku Śląskich Kół Śpiewaczych miała miejsce praktyka powstania śląskich amatorskich kół śpiewaczych o nazwie Moniuszko, Halka bądź Milda. Podejmowanie tego typu działań jak koncerty z utworami Stanisława Moniuszki bądź organizacja wydarzeń artystycznych przez zespoły o nazwie jednoznacznie kojarzące się z polskością wspierało proces budowania polskiej tożsamości narodowej wśród indyferentnych narodowo ale wrośniętych w przestrzeń tożsamości etnicznej Górnoślązaków.

Praktyka recepcji tego charakterystycznego dla polskości wytworu kulturowego do intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej kreowanej przez amatorskie zespoły śpiewacze należące do ZSKŚ w latach 1920 – 1948 również polegała na przyjmowaniu kompozytora za patrona chóru bądź tytułu jego dzieła za nazwę zespołu. Ponadto rozszerzeniu uległ moniuszkowski repertuar śląskich chórów, gdyż wykonywały one oprócz pieśni Stanisława Moniuszki również fragmenty z jego oper oraz jego dzieła oratoryjne i kantatowe. Uważam, że wykonywanie moniuszkowskich dzieł przez śląskie amatorskie zespoły śpiewacze oraz opisujące te wydarzenia doniesienia prasowe przyczyniały się do rozpowszechniania w górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej narracji utożsamiającej śląskość z polskością. Jednak dopiero fakt wydawania przez Związek Śląskich Kół Śpiewaczych własnego organu prasowego - *Śpiewaka Śląskiego* / *Śpiewaka* (1920 – 1948) wzmocnił proces mitologizacji interesującego mnie wytworu kulturowego na symbol polskości Górnego Śląska. Tego typu narracja występowała na kartach analizowanego tytułu prasowego we wszystkich latach jego wydawania, jednak częstotliwość jej zwiększano w kontekście istotnych wydarzeń dla mieszkańców historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska. Takim

momentem historycznym były lata 1920 – 1922, gdy miały miejsce powstania śląskie i plebiscyt. Innym ważnym momentem górnośląskiej recepcji moniuszkowskiej była propaganda, realizacja i pokłosie Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich w latach 1929 – 1931. Analiza licznych wypowiedzi prasowych dotyczących VI Ogólnos Śląskiego Zjazdu Śpiewaczego (7-9.06.1930), które opublikowano w „Śpiewaku” pozwoliła na ukazanie, że działania te miały charakter czynności artystycznej, której recepcja nadawała funkcję czynności społecznej - wzmacnianie polskiej tożsamości kulturowej wśród górnośląskiej ludności. Tego typu narracja moniuszkowska okazała się istotna dla Związku Śląskich Kół Śpiewawczych. Świadczy o tym nie tylko fakt powracania do niej na kartach „Śpiewaka”, w kolejnych latach wydawania tego tytułu prasowego np. w dokumentach opisujących obchody rocznic Śląskich Uroczystości Moniuszkowskiej z 1930 roku, ale również sięganie po nią z okazji obchodzonego na skalę ogólnopolską Roku Moniuszkowskiego (1932), w związku z 60-tą rocznicą śmierci kompozytora oraz w dokumentach dotyczących organizacji planowanych na 1935 roku uroczystości ćwierćwiecza Związku Śląskich Kół Śpiewawczych. Co prawda śmierć Józefa Piłsudskiego spowodowała, że obchody te zorganizowano dopiero w 1936 roku, ale nie spowodowało to zaniechania procesu mitologizacji interesującego mnie wytworu kulturowego na symbol polskości Górnego Śląska. Do Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich powracano na kartach „Śpiewaka” również w kolejnych latach, jednak wybuch II wojny światowej we wrześniu 1939 roku spowodował konieczność zawieszenia działalności przez Związek Śląskich Kół Śpiewawczych i zaprzestania publikowania tytułu prasowego będącego organem tego stowarzyszenia. Narracja moniuszkowska, w ramach której interesujący mnie wytwór kulturowy występował jako symbol polskości Górnego Śląska była obecna również w publikacjach zamieszczonych na kartach nielicznych numerów wznowionego „Śpiewaka” z lat 1946 – 1948. Próbowano dokonać bilansu strat poniesionych przez Związek Śląskich Kół Śpiewawczych w latach 1939 – 1945. Między innymi ubolewano nad zniszczeniem przez hitlerowców katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki i planowano jego rychłą odbudowę.

Przedstawione przeze mnie w rozdziale tym fakty, były już przedmiotem publikacji sygnowanych przez Związek Śląskich Kół Śpiewawczych/Śląski Związek Chórów i Orkiestr takich jak „Materiały do dziejów ruchu śpiewaczego na Śląsku. Do roku 1939” Jana Fojcika, „Śląsk Śpiewa” Rajmunda Hankego, „Cześć Pieśni. Z dziejów śląskiego życia muzycznego i śpiewaczego szkice i materiały źródłowe. Część pierwsza, do 1939 roku” Andrzeja Wójcika. Jednak żadna z tych książek nie ma charakteru socjologicznego studium. Stanowią one przykład publikacji utrzymanych w duchu społecznej historii śląskiego amatorskiego ruchu muzycznego. Nie zmienia to faktu, że na ich kartach można odnaleźć intuicje, które były dla mnie pomocne w konstruowaniu projektu badawczego. Przykładowo Jan Fojcik opisując fakt zniszczenia katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki przez hitlerowców jeszcze w 1939

roku określił ten monument jako „*niewygodny dla okupanta symbol polskości Śląska*”⁵⁴³. Jednak we wcześniejszych fragmentach swojej publikacji nie ujmował on postaci i twórczości Stanisława Moniuszko jako wytworu charakterystycznego dla polskiej kultury narodowej, którego górnośląska recepcja, rozpoczęta na początku XX wieku, zmitologizowała na symbol polskości Górnego Śląska. Dla Fojcika symbolem górnośląskiej polskości stał się dopiero posąg Stanisława Moniuszki umiejscowiony a cokole z napisem: MONIUSZCE – ŚPIEWACY ŚLĄSCY. Książka Jana Fojcika, z racji tego, że została wydana dopiero w 1961 roku, ma przede wszystkim charakter kronikarski, chociaż zawiera fragmenty pamiątkarskie, w których autor daje świadectwo łączenia funkcjonowania amatorskich chórów śląskich w pierwszej połowie XX wieku z działalnością polskiego ruchu narodowego w tym regionie. Z kolei Rajmund Hanke, autor wydanych w 1991 roku dziejów polskiego śpiewactwa Górnego Śląska, we fragmencie książki opisującym realizację idei katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki wielokrotnie przywołuje się na drukowane wówczas w „Śpiewaku” wypowiedzi prasowe autorstwa Stefana Marian Stoińskiego – inicjatora idei Śląskich Uroczystości Moniuszkowski. Lektura tej książki podsunęła mi myśl, aby jednym z głównych materiałów badawczych moim analiz uczynić „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka”⁵⁴⁴. Jednak głównym celem publikacji Rajmunda Hankego nie jest ukazanie specyfiki górnośląskiej recepcji moniuszkowskiej, tylko przekrojowe ujęcie dziejów śląskiego amatorskiego ruchu muzycznego, przeżywającego „złoty okres” w dwudziestoleciu międzywojennym i stagnację, a nawet regres w ramach Polskiej Republiki Ludowej. Kronikarski charakter ma również wydana w 2010 roku publikacja Andrzeja Wójcika „Cześć Pieśni. Z dziejów śląskiego życia muzycznego i śpiewaczego szkice i materiały źródłowe. Część pierwsza, do 1939 roku”. Autor wielokrotnie przytacza w niej fragmenty sprawozdań archiwizowanych w Związku Śląskich Kół Śpiewaczych/dzisiejszym Śląskim Związku Chórów i Orkiestr, wypowiedzi prasowe ze „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka” oraz z innych tytułów prasowych. Jednak w tych momentach, w których interpretuje on materiał źródłowy, robi to wykorzystując współczesną narrację Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr (obecną w „Śpiewaku Śląskim” z przełomu XX i XXI oraz z pierwszego dziesięciolecia XXI wieku). Wymownie świadczy o tym tytuł podrozdziału, w którym autor opisuje wykonywania moniuszkowskiej twórczości przez śląskie amatorskie chóry i realizację idei katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki – „Druh Moniuszko nasz kochany”⁵⁴⁵. Stanisław Moniuszko jako druh śląskiej drużyny śpiewaczej to wynik procesu

⁵⁴³ J. Fojcik, *Materiały do dziejów ruchu śpiewaczego na Śląsku. Do roku 1939*, Śląski Instytut Naukowy w Katowicach, Wydawnictwo „Śląsk” 1961, s. 88.

⁵⁴⁴ R. Hanke, „*Śląsk Śpiewa. Dzieje polskiego śpiewactwa Górnego Śląska*”, Związek Chórów i Orkiestr, Zarząd Główny w Warszawie, Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 1991, s. 153 – 155.

⁵⁴⁵ A. Wójcik, „*Cześć Pieśni. Z dziejów śląskiego życia muzycznego i śpiewaczego szkice i materiały źródłowe. Część pierwsza, do 1939 roku*”, Związek Śląskich Kół Śpiewaczych – Śląski Związek Chórów i Orkiestr 1910 – 2010, Śląska Biblioteka Muzyczna, Katowice 2010, s. 182 - 194.

zasymilowania postaci kompozytora (wytworu kulturowego) do górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej, w ramach której funkcjonuje również polskość. Nie jest to jednak narracja charakterystyczna dla działającego na rzecz integracji śląskości z polskością Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w pierwszej połowie XX wieku, tylko przejaw pisania na nowo dziejów śląskich zrzeszonych kół śpiewaczych z perspektywy charakterystycznej współczesnego Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr, realizującego na płaszczyźnie kulturalnej podmiotową śląskość, w ramach której obecne są wątki wielokulturowości, w tym i polskości. Natomiast ja dokonałam socjologicznej analizy dokumentów kreujących górnośląską recepcję wytworu kulturowego – postaci i twórczości Stanisława Moniuszki – w pierwszej połowie XX wieku nawiązując do paradygmatu socjologii humanistycznej ujmując analizowany fakt społeczny (górnośląską recepcję moniuszkowską) przez pryzmat współczynnika humanistycznego. Przyjmując za Florianem Znanieckim, że dane badacza kultury są takie, jakimi uczyniło je doświadczenie osób, których one dotyczyły, mogłam zaobserwować, że charakterystycznym procesem dla zachodzącej przede wszystkim w latach 1920 – 1939 integracji kulturowej polskości i śląskości było mitologizowanie Stanisława Moniuszki na symbol polskości Górnego Śląska. Świadczą o tym wypowiedzi prasowe publikowane w „Śpiewaku Śląskim”/”Śpiewaku” z lat 1920-1948, zawierające górnośląską narrację moniuszkowską.

Rozdział IX: Stanisław Moniuszko w ramach intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej kreowanej przez zrzeszony śląski amatorski ruch śpiewaczy w II połowie XX wieku

IX.I: Stanisław Moniuszko w ramach działalności Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w realiach ludowego państwa polskiego w latach 1945 – 1984

IX.I.I: Reaktywacja Związku Śląskich Kół Śpiewaczych po zakończeniu II wojny światowej i jego podporządkowywanie socjalistycznej ideologii .

W trakcie okupacji hitlerowsko-radzieckiej ziem II Rzeczypospolitej Polskiej działalność propolskich instytucji kulturalnych, wydawanie i rozpowszechnianie opisującej ją prasy, były zakazane. Związek Śląskich Kół Śpiewaczych zawiesił swoją aktywność. Sztandary, odznaki, dokumenty i nuty musiały zostać ukryte. Starania o reaktywację Związku Śląskich Kół Śpiewaczych podjęto już w lutym 1945 roku. Początkowo działania te spotykały się z brakiem zrozumienia, gdyż główny wysiłek kładziono na usunięcie zniszczeń wojennych i zapoczątkowanie gospodarczego rozwoju. Jednak pierwsze powojenne konstytucyjne zebranie delegatów tego stowarzyszenia miało miejsce 23.09.1945. Jego celem było powołanie Zarządu, ustalenie wysokości składek oraz wytyczenie planu dalszej działalności. Uwzględniając fakt włączenia do państwa polskiego ziem Śląska Opolskiego zamierzano rozwinąć intensywną akcję śpiewaczą w tym regionie. Sądzę, że było to spowodowane przeświadczeniem o potrzebie krzewienia polskiej pieśni na terenach odzyskanych w celu integracji zamieszkującej je ludności z polską grupą narodową.

Po wojnie swoją działalność wznowiło również Radio Polskie w Katowicach nadając pierwszą próbną audycję z płyt 28 lutego 1945 z „Mrówczej Górki” – starej radiostacji lotniczej. Regularną pracę śląska rozgłośnia rozpoczęła 6 marca 1945⁵⁴⁶ a 18 marca w „Dzienniku Zachodnim” opublikowano informację o organizowaniu chóru amatorskiego przez tą instytucję⁵⁴⁷ a pierwszy komunikat o konieczności reaktywacji śląskiego amatorskiego ruchu śpiewaczego katowicka rozgłośnia podała 7.06.1945. Wśród śląskich zespołów śpiewaczych, które rozpoczęły bądź reaktywowały po zakończeniu II wojny światowej swoją działalność znajdowało się 18 chórów im. Stanisława Moniuszki, 10 zespołów śpiewaczych o nazwie „Halka” (które jednak późniejszym zakresie zawiesiły swoją działalność)⁵⁴⁸. Po ukonstytuowaniu się Zarządu Związku Śląskich Kół Śpiewaczych działacze tej organizacji

⁵⁴⁶ *Nowa radiostacja w Katowicach*, „Dziennik Zachodni”, 2 marca 1945, nr 22, s.3.

⁵⁴⁷ *Amatorski chór radiowy*, „Dziennik Zachodni”, 18 marca 1945, nr 36, s. 5.

⁵⁴⁸ Obliczenia dokonane przez autorkę na podstawie opisu chórów Związku Śląskich Kół Śpiewaczych dokonane przez Jana Fojcika w publikacji: J. Fojcik, *Śląski ruch śpiewaczy*, Śląski Instytut Naukowy, Katowice 1983, s. 152 – 283. Podane wartości mają charakter orientacyjny, tak jak dane prezentowane przez Jana Fojcika.

zabiegali o możliwość udziału chórów w audycjach radiowych. Szczególnie zasłużył się na tym polu członek Zarządu Piotr Dziemba. Jak podaje Jan Fojcik dyrekcja Polskiego Radia w Katowicach była przychylnie nastawiona do tej sprawy, gdyż do końca 1946 roku śląskie amatorskie zespoły śpiewacze wystąpiły przed mikrofonem 173 razy⁵⁴⁹. Ponadto rozgłównia ta nadawała pogadanki wygłaszane przez prominentnych działaczy śląskiego amatorskiego ruchu społecznego. Piotr Dziemba przeprowadzał również rozmowy z pracownikami redakcji „Dziennika Zachodniego” i „Trybuny Robotniczej” w celu pozyskania tych tytułów prasowych dla propagandy śląskiego amatorskiego ruchu śpiewaczego.

Reaktywowany w 1945 roku Związek Śląskich Kół Śpiewaczych nie obejmował swoim zasięgiem Zaolzia, gdzie w 1939 roku działało 65 chór, w których łącznie śpiewało 2500 osób. Powojenna zmiana granic obszaru państwa polskiego spowodowała jednak, że w polu formalnego oddziaływania tej organizacji znalazły się amatorskie zespoły śpiewacze z Śląska Opolskiego i Zagłębia Dąbrowskiego. W latach 1946-1949 spontanicznie wzrastała liczba i zespołów śpiewaczych zrzeszonych w Związku Śląskich Kół Śpiewaczych z 98 do 200. Śląskie amatorskie zespoły śpiewacze i instrumentalne reaktywowały działalność w okręgach katowickim, chorzowskim, mysłowickim, tysko-mikołowskim, piekarskim, tarnogórskim, rudzkim, rybnickim, wodzisławskim, cieszyńskim, bielskim, bytomskim, zabrzkim, raciborskim, pszowskim, świętochowskim, Katowice-Południe, gliwickim, lublinieckim oraz opolskim. Ponadto z racji włączenia ziemi częstochowskiej w granice województwa śląsko – dąbrowskiego organizacja objęła również swym zasięgiem amatorskie zespoły śpiewacze i instrumentalne z okręgu częstochowskiego.

Pierwszą większą imprezę śpiewaczą pod patronatem Związku Śląskich Kół Śpiewaczych zorganizowano jeszcze w 1945 roku, 18 listopada. Był to koncert chórów okręgu katowickiego, podczas którego wystąpiło 12 zespołów. Część tego wydarzenia transmitowano przez Radio Polskie w Katowicach. Biorąc pod uwagę kontekst sytuacyjny tego koncertu: pamięć nieodległych czasowo wojennych okrucieństw i towarzyszącą jej świadomość konieczności odbudowania państwa polskiego, scalenia jego terytorium i integracji zamieszkałej na nim ludności można przypuszczać, że koncert pełnił oprócz funkcji artystycznej, polegającej na dostarczeniu wykonawcom i odbiorcom estetycznych doznań, również funkcję społeczną podobną do tej w Dwudziestoleciu międzywojennym – aktywizację procesu integracji ludności zamieszkującej powstałe po II wojnie państwo polskie.

Od 1946 roku ponownie zaczęto organizować zjazdy i zawody okręgowe, ponadto chory śląskie urozczały oficjalne, państwowe uroczystości i występowały z samodzielnymi koncertami. Jan Fojcik podaje, że ogółem w 1946 roku miało miejsce 13 zjazdów okręgowych,

⁵⁴⁹ J. Fojcik, *Śląski ruch śpiewaczy 1945 – 1974*, Śląski Instytut Naukowy, Katowice 1983, s. 28.

w który łącznie wzięło udział 105 chórów i 8693 śpiewaków. Frekwencja publiczność podczas tych koncertów była tak duża, że zdaniem autora wskazywała na pewien rodzaj manifestacji.

Warto zwrócić szczególną uwagę na dwa koncerty, z których pierwszy został zorganizowany w symbolicznym dniu dla Polski Ludowej - Święta Pracy, drugi w symbolicznym miejscu dla Górnoszlązaków- Górze św. Anny. W czasach Polski Ludowej święto pierwszomajowe 1 maja było rozpowszechniane jako Święto Klasy Robotniczej a uczestnictwo w pochodach było obowiązkowe. Tymczasem śląscy chórzyscy z bielskiego zespołu śpiewaczego „Echo” aby uczcić to święto – zorganizowali estradowe przedstawienie „Halki” Stanisława Moniuszki, co w górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej funkcjonowało przede wszystkim jako symbol polskości nawet jeśli aktualizacja społecznego wątku tej opery, dramatu góralskiej chłopki porzuconej przez wywodzącego się ze szlachty panicza miała wówczas miejsce. Natomiast wielka manifestacja zorganizowana 19 maja na Górze św. Anny, w trakcie której wystąpił 1500-osoby chór mieszany utworzony z zespołów okręgu katowickiego zasilonych m.in. drużynami śpiewaczymi z Bytomia, Mikulczyc, Szopienic, Zgody i Zabrze aktywizowała funkcjonującą w górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej pamięć o przebiegu III powstania śląskiego wpisanego w górnośląską tożsamość etniczną.

Zdaniem Rajmunda Hanke⁵⁵⁰ lata 1945 – 1949 w śląskim śpiewactwie należą do ostatnich lat II Rzeczypospolitej Polskiej, gdyż są spójne z jej społeczno – politycznym charakterem. Autor uważał, że podłożem tego ruchu były autentyczne dążenia wolnościowe i przekazywane z pokolenia na pokolenie marzenia o lepszym świecie, który entuzjaści śpiewu zbiorowego na Śląsku utożsamiali z II Rzeczypospolitą Polską. Jednakże zmiany ustroju i funkcjonowania państwa polskiego, które następowały po zakończeniu II wojny światowej: centralizacja władzy i totalitarny charakter państwa negatywnie odbijały się na życiu wewnątrz-organizacyjnym ZŚKŚ. Marksistowsko-leninowska orientacja światopoglądowa, szczególnie silnie lansowana przez władzę państwa polskiego w pierwszym powojennym dziesięcioleciu, obca była oddolnemu ruchowi śpiewaczemu wyrosłemu z tradycji Związku Śląskich Kół Śpiewaczych działającego na rzecz integracji śląskości i polskości na płaszczyźnie kulturalnej. Słusznie zauważył Rajmund Hanke, że ideologicznie i organizacyjnie reaktywowany po II wojnie Związek Śląskich Kół Śpiewaczych, nie przystawał do realiów ludowego państwa polskiego, działającą na zasadzie totalitarnej i podporządkowującą wszelką działalność kulturalną procesowi budowania nowego socjalistycznego narodu polskiego. Jednak moim zdaniem dyskusyjna jest wyznaczona przez autora górna rama czasowa przynależności

⁵⁵⁰ R. Hanke, *Śląsk śpiewa*, Związek Chórów i Orkiestr, Zarząd Główny w Warszawie, Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 1991, s. 177.

ideologicznej zorganizowanych śląskich amatorskich chórów do II Rzeczypospolitej Polskiej. Co prawda konferencja w Łagowie, na której proklamowano socrealizm w muzyce polskiej miała miejsce w sierpniu 1949 roku, jednak zasady socrealizmu narzucono kompozytorom z państw podległych ZSRR już podczas zjazdu w Pradze w 1948 roku. Kompozytorom zalecono nawiązywanie do folkloru i romantyzmu, a celem uniknięcia burżuazyjnego subiektywizmu - skupienie uwagi na pieśniach i kantatach z "postępowymi" tekstami, najlepiej poświęconymi walce o pokój i socjalizm. Już w tym czasie idee te stopniowo przeszczepiano do Polski. Uważam, że w tym duchu należy rozumieć odgórną, centralną decyzję o likwidacji czasopisma „Śpiewak” którego linia programowa została wypracowana w Dwudziestoleciu międzywojennym i zastąpieniu go pismem „Życie Śpiewacze” (1948r). Zwłaszcza, że już w pierwszym numerze tego tytułu prasowego, w zamieszczonej na pierwszej stronie *Odezwie do Śpiewaków* zaznaczono, że integracja rzeszy śpiewaków – amatorów rozsianych po różnych zakątkach Rzeczypospolitej obecnie wkracza na właściwe tory tzn. - skupienie uwagi na pieśniach i kantatach z "postępowymi" tekstami, najlepiej poświęconymi walce o pokój i socjalizm.. Zespoły śpiewacze połączyły się w związki wojewódzkie, które powołały do życia Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych, jako centralny ośrodek organizacyjno-koordynacyjny. Ponadto zaznaczono, że w czasopiśmie tym będą poruszane nie tylko sprawy organizacyjne ale również będą publikowane wypowiedzi prasowe dotyczące kwestii ideologicznych, co ma na celu integrację całego polskiego amatorskiego ruchu śpiewaczego, a za sprawą jego działalności wspomoczenie procesu kształtowania nowego polskiego narodu socjalistycznego⁵⁵¹. Już po lekturze pierwszego numeru „Życia Śpiewaczego” można zauważyć, że linia programowa tego czasopisma diametralnie różni się od linii programowej „Śpiewaka Śląskiego”/ „Śpiewaka”, ze względu na upolitycznienie tekstów drukowanych na łamach tych tytułów prasowych. Fakt zaniechania wydawania „Śpiewaka Śląskiego”/ „Śpiewaka” i zastąpienia go „Życiem Muzycznym” uznaję za symboliczny moment rozgraniczenia oficjalnej programowej przynależności Związku Śląskich Kół Śpiewaczych do II Rzeczypospolitej Polskiej od okresu działania śląskich zrzeszonych amatorskich kół śpiewaczych w realiach Polski Ludowej. Choć prawdą jest, że oficjalny Dekret Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej o zmianie przepisów prawa o stowarzyszeniach, w którego treści zawarto wytyczony do wszelkich organizacji nakaz podporządkowania się władzy państwowej, wydano dopiero w sierpniu 1949 roku.

Specyfikę artystyczną roku 1949 wyznaczały inne wydarzenia – obchody Roku Chopinowskiego i Miesiąca Przyjaźni Polsko – Radzieckiej. To właśnie organizacje tego drugiego wydarzenia artystycznego miała na celu takie przekształcenie treści

⁵⁵¹ *Odezwa do śpiewaków*, „Życie Śpiewacze” nr 1, Warszawa 1948, s. 1-2.

charakterystycznych dla intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej, aby wpisywały się one w ramy socjalistycznej polskości. Działaczom i ideologom nowego ludowego systemu państwa polskiego zależało na tym, aby kanony recepcji wytworów kulturowych, które wypracowano wcześniej nabrały socjalistycznego znaczenia. W 1950 roku obchodzono rocznicę 40-lecia działalności Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Kulminacją tych obchodów była wielka akcja koncertowa zorganizowana w maju na włączonym do państwa polskiego historyczno – geograficznym obszarze Górnego Śląska. W sprawozdaniu opublikowanym w „Życiu Śpiewaczym” Witold Wroński następująco scharakteryzował te wydarzenia: „*Chóry śląskie wystąpiły z nowym repertuarem, z pieśniami robotniczymi i ludowymi śląskimi oraz z utworami wielogłosowymi, których treść literacka opisuje prace ludu śląskiego*”⁵⁵². Imprezy jubileuszowe odbywały się w ponad stu miejscowościach Województwa Śląskiego i w swej oficjalnej formie były zgodne z duchem propagandy socjalistycznej. W przemówieniu Ministra Kultury i Sztuki, odczytanym przez delegata dyr. Antoniego Kirczowskiego 7-go maja, łączono działalność śląskich amatorskich zespołów śpiewaczych i instrumentalnych z duchem rewolucyjnej walki z uciskiem społecznych oraz z antagonizmem polsko-niemieckim. Centralnej uroczystości, która miała miejsce 21 maja przed Urzędem Wojewódzkim w Katowicach patronował nawieszony na gmachu transparent: PIESŃ ZWYCIĘSKIM OREŻEM POKOJU. W oficjalnych przemówieniach podkreślano zaangażowanie śląskiego amatorskiego ruchu śpiewaczego i instrumentalnego w upowszechnieniu pieśni masowej i jego gotowości do obrony pokoju światowego. Z drugiej strony nie zapomniano o twórczości Stanisława Moniuszki: chór Związku Zawodowego Kolejarzy z Katowic 3-krotnie wykonał *Sonety krymskie* Stanisława Moniuszki, które zostały nagrane przez Polskie Radio i nadane na ogólnopolskiej fali a chór męski „Pochodnia” z Częstochowy zorganizował 4 koncerty moniuszkowskie. Wydarzenia te można interpretować jako przykład dwutorowości w linii programowej realizowanej przez amatorskie zespoły śpiewacze i instrumentalne. Z jednej strony nawiązywano do tradycji Związku Śląskich Kół Śpiewaczych i starano się w miarę możliwości podtrzymać kult postaci i twórczości Stanisława Moniuszki r charakterystyczny dla I połowie XX wieku. Z drugiej strony funkcjonowanie ówczesnych amatorskich chórów i orkiestr śląskich , podobnie jak innych instytucji kulturalnych pociągało za sobą konieczność podporządkowania się propagowanym przez państwo socrealistycznym czy socjalistycznym treściom.

Na początku lat 50-tych ta druga praktyka zdominowała działalność zrzeszonych śląskich amatorskich zespołów śpiewaczych i instrumentalnych. Świadczy o tym chociażby liczny udział śpiewaków śląskich w organizowanych corocznie pod przewodnictwem Komitetu

⁵⁵² W. Wroński, *Po zjeździe Śpiewaków Śląskich*, „Życie Śpiewacze” nr 51, Warszawa 1950, s. 14 – 16.

wojewódzkiego PZPR pierwszomajowych Świętach Pracy. Był to również czas, gdy licznie powstające kultury i świetlice „brały pod opiekę” istniejące zespoły śpiewacze należące przed wojną do Związku Śląskich Kół Śpiewaczych borykające się z problemami lokalowymi. Wiązało się to z wymuszaniem ograniczenia dotychczasowej działalności tych chórów na rzecz domu kultury bądź świetlicy, likwidacji własnej kasowości, skreślenia członków wspierających. Praktyka ta spowodowała, że wiele chórów zlikwidowało swoją działalność.

W 1953 roku zrzeszone śląskie amatorskie zespoły śpiewacze i instrumentalne w sumie zorganizowały 144 koncerty i wieczory pieśni. Wśród nich miał miejsce występ chóru „Halka” z Bytomia, z który z udziałem orkiestry Filharmonii Górniczej z Zabrze zaprezentował *Sonety krymskie* Stanisława Moniuszki i zorganizowany z okazji 40-lecia chóru „Harmonia” koncert, w którego repertuarze znajdowała się moniuszkowska kantata *Milda*⁵⁵³. W 1954 roku *Widma* Stanisława Moniuszki wznowił chór Związku Zawodowego Kolejarzy z Katowic. W 1955 roku obchodzono 10-lecie wyzwolenia Śląska, 45-lecie działalności Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, a w skali krajowej II Festiwal Muzyki Polskiej i Rok Mickiewiczowski. W obchody te zaangażowani byli również muzycy Filharmonii Śląskiej w Katowicach, dzięki czemu chór Związku Zawodowego Kolejarzy z Katowic wykonał na jednym z koncertów zorganizowanych w gmachu tej instytucji *Sonety krymskie* Stanisława Moniuszki. Należy podkreślić, że moniuszkowskim repertuarem wystąpiły również cieszyńskie chóry „Harmonia” i „Lutnia”, które wraz z ustroniskim zespołem im. Stanisława Moniuszki wykonały kantatę *Milda*. Ponadto śląskie amatorskie zespoły śpiewacze i instrumentalne konkurowały między sobą na szczeblu gromadzkim, powiatowym i wojewódzkim o brązową statuetkę - miniaturę przedwojennego katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki będącą symbolicznym znakiem łączności z wypracowaną w I połowie XX wieku tradycją Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, którą w 1956 roku przyznano okręgowi wodzisławskiemu za 3-krotne zajęcie pierwszego miejsca w współzawodnictwie międzyokręgowym.

Zmiany organizacyjne jak np. wyodrębnienie w 1957 roku Opolskiego Oddziału Zjednoczenia Polskich Zespołów Śpiewaczych i Instrumentalnych powodowały malenie ilości śląskich amatorskich zespołów śpiewaczych. Jednakże lata 1957-1959 były bardzo ważne dla górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej, gdyż działania członków Związku Śląskich Kół Śpiewaczych zogniskowane były wokół odbudowy katowickiego pomnika Stanisława Moniuszko, co zostało opisane w osobnym rozdziale.

⁵⁵³ J. Fojcik, *Śląski ruch śpiewaczy*, Śląski Instytut Naukowy, Katowice 1983, s. 44.

IX.I.II: Działania związane z odbudową katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki

W 1956 roku podczas zebrania delegatów Związku rozpoczęto starania o odbudowę zniszczonego przez hitlerowców w listopadzie 1939 roku katowickiego pomnika kompozytora. Pod koniec roku powołano Społeczny Komitet Odbudowy Pomnika i nawiązano kontakt z rzeźbiarzem przedwojennego monumentu – Wincentym Chorembalskim. W 1957 roku intensywnie przeprowadzano akcję zbierania funduszy na odbudowę katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki, gdyż chciano, aby jego odsłonięcie nastąpiło w 1958 roku – ogłoszonym Rokiem Moniuszkowskim z powodu 100-tnej rocznicy warszawskiej premiery 4-aktowej wersji *Halki*. Na kartach „Życia Śpiewaczego” informowano, że akcja moniuszkowska cieszyła się popularnością w województwie katowickim, poznańskim, gdańskim, bydgoskim, krakowskim, lubelskim i w Warszawie. Jednak nie doszło wtedy do odsłonięcia katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki, umiejscowionego zgodnie z pierwowzorem na cokole z napisem: MONIUSZCE – ŚPIEWACY ŚLĄSCY, mimo, że podczas Zjazdu Delegatów Związku Śląskich Kół Śpiewaczych podkreślano, że wznowienie Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich i odbudowa pomnika kompozytora stanowią najważniejsze zadanie przewidziane na 1958 rok⁵⁵⁴. Można przypuszczać, że związane to było z niechęcią przedstawicieli centralnych władz Polskiej Republiki Ludowej i ideologów socjalistycznego systemu do zaistnienia w przestrzeni publicznej symbolu, który aktywizowałby skojarzenia ze Śląskimi Uroczystościami Moniuszkowskimi z 1930 roku, których realizacja była przykładem procesu integracji górnośląskiej i polskiej przestrzeni kulturowej, a nie trywializującej górnośląską tożsamość kulturową asymilacji autochtonicznej ludności historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska znajdującego się w granicach Polskiej Republiki Ludowej, do polskiego narodu socjalistycznego. Mimo to rok 1958 był dla zrzeszonych śląskich amatorskich zespołów śpiewaczych i instrumentalnych okresem wzmożonej pracy organizacyjnej i artystycznej. Zgodny z klimatem socjalistycznej propagandy był masowy koncert zorganizowany 1 maja na Stadionie Śląskim w Chorzowie, podczas którego przed kilkudziesięciotysięczną publicznością prezentowały się 400-osobowy chór i 600 – osobowa orkiestra. Nie brakowało również koncertów chórowych, podczas których oddawano hołd Stanisławowi Moniuszce. Chóry „Echo” z Łazisk Górnych i „Seraf” z Rybnika wykonały na specjalnych koncertach *Sonety krymskie* Stanisława Moniuszki. Chór „Echo” w Bielsku – Białej dzięki współpracy z artystami Opery Śląskiej w Bytomiu wystawił 7-krotnie w swojej miejscowości *Halkę*, a 2-krtonie fragmenty tej opery zaprezentował mieszkańcom Lublińca. Ponadto koncerty moniuszkowskie urządziły m.in. chóry „Echo” i „Hejnał” z Mysłowic, zespoły śpiewacze im. Stanisława Moniuszki z Łazisk Górnych i Czechowic oraz chóry okręgu

⁵⁵⁴ Walny Zjazd Delegatów Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, „Życie Śpiewacze” nr 4, Warszawa 1958, Warszawa, s. 4.

tarnogórskiego. Ponieważ po II wojnie światowej do Związku Śląskich Kół Śpiewaczych należały również chóry działające w okręgu częstochowskim, pomimo, iż ziemia częstochowska nigdy nie była częścią historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska, warto wspomnieć o odsłonięciu pomnika Stanisława Moniuszki w Częstochowie w listopadzie 1958 roku. Przedsięwzięcie to było możliwe dzięki kilkuletniemu zbieraniu składek i propagandzie tej idei przez chórzystów częstochowskiej „Pochodni”. Wśród dokumentów archiwalnych stowarzyszenia wywodzącego się ze Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, które były sporządzane przez działaczy związanych z przedwojenną tradycją tej organizacji, nie występuje narracja łącząca to wydarzenie z socjalistyczną ideologią. Jednak na kartach „Życia Śpiewaczego” – centralnego pisma wszystkich zrzeszonych amatorskich zespołów muzycznych działających w Polsce Ludowej tego typu wydarzenia opisywano jako sytuacje sprzyjające rozpowszechnianiu takiej reinterpretacji przeszłej działalności Stanisława Moniuszki i znaczenia recepcji jego twórczości, która przekształca ten wytwór kulturowy w symbol socjalistycznej polskości.

Odsłonięcie odbudowanego pomnika Stanisława Moniuszki na Placu Karola Miarki w Katowicach odbyło się dopiero 20. 09.1959 roku. W wydarzeniu tym wzięli udział przedstawiciele władz oraz czynnie uatrakcyjniło je 250 śpiewaków śląskich połączonych w chór męski i 1200 śpiewaków i śpiewaczek zasilających chór mieszany. Ponadto Biblioteka Śląska zorganizowała poświęconą temu kompozytorowi wystawę. Jednak uroczystość odbudowanego po II wojnie światowej katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki nie przypominała swoim charakterem manifestacji dobrowolnej kulturowej integracji Górnślązaków z przestrzenią polskiej kultury narodowej, gdyż postać kompozytora i jego twórczość łączono z socjalistycznymi treściami⁵⁵⁵.

Zdjęcia z przebiegu uroczystości odsłonięcia odbudowanego pomnika usytuowanego na historycznym cokole z napisem: MONIUSZCE ŚPIEWACY ŚLĄSCY kontrastują z fotograficzną dokumentacją Śląskich Uroczystości Moniuszkowski 1930 roku (Rys.IX.5 – IX.8). Upiększenie momentu odsłonięcia monumentu dwoma palmami doniczkowymi ustawionymi po jego boku oraz pojazdami zaparkowanymi zaraz za nim, powoduje, że uczestnik – odbiorca tego wydarzenia zamiast kontaktu ze wzniosłością obcuje z faktem trywializacji górnośląskiej przestrzeni kulturowej [Zdjęcie IX.1].

⁵⁵⁵ *Co słysząc w Zjednoczeniu, Katowice, „Życie Śpiewacze”* nr 11, Warszawa 1959, s. 13.



Zdjęcie IX.I: Odbudowany pomnik Stanisława Moniuszko na Placu K. Miarki w Katowicach przed odsłonięciem 20. 09.1959.



Zdjęcie IX.II: Uczestnicy uroczystości odsłonięcia odbudowanego pomnika Stanisława Moniuszki na Placu K. Miarki w Katowicach 20. 09.1959.



Zdjęcie IX.III: Występ śląskich amatorskich chórów podczas uroczystości odsłonięcia odbudowanego pomnika Stanisława Moniuszki na Placu K. Miarki w Katowicach 20. 09.1959.



Zdjęcie IX.IV: Delegacje na uroczystości odsłonięcia odbudowanego pomnika Stanisława Moniuszki na Placu K. Miarki w Katowicach 20. 09.1959.

Znamienne również jest to, że w centralnym miejscu tej fotografii nie znajduje się pomnik, ale przysłaniająca go flaga Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. W ogóle motyw flagi państwowej dominuje w analizowanych przeze mnie dokumentach, co przy równoczesnej znikomej obecności emblematów świadczących o specyfice górnośląskiej tożsamości kulturowej (na zdjęciu IX.II znajduje się ledwo zauważalny, pochylony, jeden sztandar śląskiej drużyny śpiewaczej) można odczytywać jako zabieg służący propagandzie słuszności drogi rozwojowej realizowanej przez Polską Rzeczpospolitą Ludową. Uroczystość ta nie była przykładem prawomocnej realizacji górnośląskości, tylko trywializacji tej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej, podporządkowującej ją socjalistycznej polskości. Wymownie świadczy o tym również fakt braku śpiewaków śląskich w tradycyjnych ludowych strojach bądź górniczych [Zdjęcie IX.III - IV]. Motywy dominujące na zdjęciach z przebiegu odsłonięcia odbudowanego katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki – takie jak samochody, palm, podobne do siebie płaszcze noszone przez przedstawicieli niskiej bądź średniej klasy urzędniczej powodują, że to wydarzenie odczytuję jako przykład realizacji czynności artystycznej zdominowanej przez naddaną jej funkcję społeczną – rozpowszechnieniu i ugruntowaniu w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej państwa polskiego narracji dowodzącej, że obranie przez Polskę drogi ku socjalizmowi doprowadziło nie tylko do dowartościowania klasy robotniczej, dla której przedstawicieli dostępne są również szczeble urzędniczej kariery, umożliwiło obcowanie z takimi dobrami materialnymi jak samochody i doniczkowe palmy pokojowe, ale również na przywrócenie tej konkretnej, katowickiej przestrzeni miejskiej zniszczonego przez hitlerowskich najeźdźców pomnika. Pomimo takiego oficjalnego wydzwiku uroczystości odsłonięcia odbudowanego katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki, dla śląskich działaczy i muzyków amatorów wydarzenie to miało również całkiem inne znaczenie. Był to symboliczny znak łączności z tradycją Związku Śląskich Kół Śpiewaczych i realizowanymi przez tę organizację wartościami. Od tego momentu pod ten monument śpiewacy śląscy powracają zawsze, gdy świętują ważne dla swojej organizacji rocznice bądź wydarzenia.

IX.I.III: Stanisław Moniuszko w ramach działalności Związku Śląskich Kół Śpiewaczych na podstawie opublikowanych archiwalnych dokumentów tej organizacji w ostatnim 30-to-leciu trwania PRL

Odsłonięcie pomnika Stanisława Moniuszki na katowickim rynku przywróciło w pewnym sensie kultywowanie tradycji moniuszkowskiej przez zrzeszone amatorskie zespoły muzyczne działające na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska. Wiele uroczystości jubileuszowych przynajmniej w części odbywało się przed pomnikiem Stanisława Moniuszki na Placu Karola Miarki lub składano kwiaty np. z okazji odbywającego się w Katowicach Kongresu Kultury Polskiej w 1966r., jubileuszu 60-lecia ZŚKŚ czy w 1972r w 100-

tną rocznicę śmierci S. Moniuszko. Organizowano tam również popularne koncerty jak np. w październiku 1965r, kwietniu 1966 czy manifestacja śpiewacza z okazji 60-tej rocznicy wybuchu III Powstania Śląskiego i 36-tej rocznicy Dnia Zwycięstwa w 1981 r..

W 1960 obchodzono 50-lecie działalności Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Rocznicę tą upamiętniono majowymi koncertami chórowymi urządzonym w całym województwie. W ramach tych uroczystości chór „Słowiczek” z Wirku urządził 21.05.1960. koncert moniuszkowski. Główna uroczystość miała miejsce następnego dnia na placu Dzierżyńskiego w Katowicach. Po jej zakończeniu udano się na plac Karola Miarki, gdzie pod pomnikiem Stanisława Moniuszki koncertowały połączone chóry męskie. Kolejnym etapem uroczystości był koncert połączonych 14 chórów okręgowych w Hali Parkowej. Na zakończenie zjazdu jubileuszowego chóry męskie i 400 osoby chór mieszany wraz z orkiestrą Filharmonii Śląskiej w Katowicach oraz solistą Opery Śląskiej w Bytomiu Bogdanem Paprockim wykonały wyjątki z moniuszkowskich oper i w całości *Sonety krymskie*. Jan Fojcik podaje, że na zjazd ten przybyło około 6 000 śpiewaków, w tym 2 chóry ze śląska opolskiego. Ponadto swoich przedstawicieli oddelegowały zarządy Związków Śpiewaczych z Poznania, Torunia i Łodzi. Masowy charakter imprezy powodował, że miała ona charakter wielkiej manifestacji śpiewaczej⁵⁵⁶. Natomiast jubileusz 60-lecia ZŚKS przebiegał w nieco innej atmosferze. Zainaugurowano go 29 maja 1970 roku koncertem chórów okręgu katowickiego oraz orkiestry Państwowej Filharmonii Śląskiej. Podczas tej imprezy prezentowano głównie twórczość śląskich kompozytorów, w tym *Impresje leśne* Jana Wincentego Hawła i *Piosenkę o Wicie Stwoszu* Józefa Świdra. 7 czerwca zorganizowano Święto Pieśni, w którym wzięło udział 50 chórów i 7 orkiestr dętych. W trakcie obchodów złożono wieńce nie tylko pod pomnikiem Stanisława Moniuszki, gdzie koncertowała orkiestry huty „Kosciuszko” ale i pod Pomnikiem Powstańców Śląskich w Katowicach oraz pod Pomnikiem Czynu Rewolucyjnego w Sosnowcu. Protektorami tej uroczystości byli wojewoda gen. Jerzy Ziętek i wiceprezes Centralnej Rady Związków Zawodowych Roman Stachoń. Ponadto w roku tym miał miejsce III Ogólnopolski Festiwal Pieśni Zaangażowanej, w którym uczestniczyły takie drużyny śląskie jak chóry „Halka” z Lublińca, im. Stanisława Moniuszki z Czechowic, „Harfa” z Radzionkowa, „Halka” z Kosztowy, „Chopin” z Bytkowa, „Halka” z Bytomia, świętochłowicki chór im. Ignacego Paderewskiego i katowickie „Echo” oraz chór Związku Zawodowego Kolejarzy. Udział w tego typu przedsięwzięciach był przejawem zaangażowania śląskiego amatorskiego ruchu muzycznego w proces kształtowania nowej socjalistycznej narodowości polskiej poprzez muzykę. Mimo to działacze związani z ideą Związku Śląskich Kół Śpiewaczych podejmowali symboliczne przedsięwzięcia, aby przeciwdziałać temu swoistemu zacieraniu, reinterpretowaniu przeszłości. Sądzę, że w tym duchu należy rozumieć zabiegi i organizację w 1971 roku

⁵⁵⁶ J. Fojcik, *Śląski ruch śpiewaczy*, Śląski Instytut Naukowy, Katowice 1983, s. 62.

uroczystości upamiętniających pierwszy zjazd śpiewaków śląskich, który miał miejsce na Zadolu w 1911 roku. Obchody jubileuszowe zorganizowano 3 października. Uczestniczyło w nich 40 chórów śląskich i kilka orkiestr dętych. Jan Fojcik podaje, że miały one charakter manifestacji⁵⁵⁷.

Uroczystościom zorganizowanym z okazji 100-tnej rocznicy śmierci Stanisława Moniuszki w roku 1972 towarzyszyła możliwie najpełniejsza prezentacja twórczości tego kompozytora. Warto tu wspomnieć, że katowickie „Ogniwo” 4-rorotnie wykonało *Sonety krymskie*, a chór Związku Zawodowego Kolejarzy wykonał program moniuszkowski w Wiśle i Ustroniu. 4 czerwca na Zadolu miał miejsce zlot, w którym wzięło udział 40 śląskich chórów, kilka orkiestr dętych, orkiestra Filharmonii Górniczej z Zabrze oraz soliści Opery Śląskiej w Bytomiu. W trakcie tej uroczystości obecni byli przedstawiciele władz wojewódzkich i Zarządu Głównego Zjednoczenia Polskich Zespołów Śpiewaczych i Instrumentalnych z Warszawy. Odsłonięto wtedy również tablicę upamiętniającą pierwsze Święta Pieśni organizowane na Zadolu w latach 1911 – 1914. Oprócz tego zespoły okręgu częstochowskiego zorganizowały koncert w swojej miejscowości pod pomnikiem kompozytora. Tego typu przedsięwzięcia z jednej strony podtrzymywały wykreowaną w I połowie XX wieku obecność postaci i twórczość Stanisława Moniuszki w górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej, z drugiej jednak przyczyniały się również do uwikłania tego wytworu kulturowego w socjalistyczną ideologię. Śląskie zespoły śpiewacze uczestniczyły w obchodach rocznicowych Rewolucji Październikowej oraz w kolejnych edycjach Festiwalu Pieśni Zaangażowanej i Festiwalu Muzyki Rosyjskiej i Radzieckiej.

W latach osiemdziesiątych ani postać ani twórczość Stanisława Moniuszki nie były eksponowane. Był to czas regresu zrzeszonych śląskich amatorskich chórów. Zauważano to nawet w protokołach przechowywanych w katowickim archiwum oddziału Śląskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr: „*W ostatnich latach utraciliśmy sporo zespołów, które z różnych powodów zawiesiły swą działalność, m.in. z braku dyrygenta lub lokalu. Nawet jesienny koncert chórów, który się odbył 28 września na Zadolu nie był szczególnie udany, pomimo dobrej pogody. Zespoły były bardzo słabo reprezentowane, publiczność zawiodła [...]*”⁵⁵⁸. Pod koniec 1974 roku w łączności z ideą Związku Śląskich Kół Śpiewaczych działało tylko 88 chórów natomiast liczba orkiestr dętych działających w oddziale śląskim Zjednoczenia Polskich

⁵⁵⁷ J. Fojcik, *Śląski ruch śpiewaczy*, Śląski Instytut Naukowy, Katowice 1983, s. 95.

⁵⁵⁸ Sprawozdanie Zarządu Oddziału Śląskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr za rok 1975 znajdujące się w archiwum Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr, cyt. za L. Markiewicz, *Kronika Śląskiego Oddziału Polskiego Związku Chórów i Orkiestr 1975 – 1986*, Katowice 1998, s. 7.

Związków Śpiewaczych wynosiła 122⁵⁵⁹ w porównaniu do 50 w roku 1950.. W praktyce, im większy był nacisk władz centralnych na podporządkowanie socjalistycznej polskości tej wywodzącej się z początków XX wieku organizacji, tym bardziej zmniejszała się ilość aktywnych kół śpiewaczych i rosła liczba przyzakładowych orkiestr dętych. W ramach reformy administracyjnej państwa polskiego w 1976 roku dokonywano też reorganizacji śląskich zespołów śpiewaczych polegającej na częściowej likwidacji grup śpiewaczych poprzez łączenie ich w szersze okręgi, co przyczyniały się do zacierania naturalnych granic etnicznych pomiędzy Górnolązakami a innymi obywatelami państwa. W 1980 r. ilość śląskich kół śpiewaczych spadła do 58 a ilość orkiestr wzrosła do 145. Z drugiej strony z satysfakcją wyrażano się o powrocie w granice województwa katowickiego Okręgu Raciborskiego⁵⁶⁰. Moim zdaniem świadczy to o żywotności idei zjednoczenia w ramach śląskiej organizacji śpiewaczej zespołów z historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska wśród działaczy kultywujących w nieformalnych kręgach przyjacielskich i w rodzinnym gronie tradycje Związku Śląskich Kół Śpiewaczych.

Warto wspomnieć z tego okresu nie do końca udaną próbę pełniejszego włączenia zrzeszonego śląskiego amatorskiego ruchu muzycznego w proces kształtowania polskiego socjalistycznego narodu poprzez organizację dorocznego koncertu chórów i orkiestr na Zadolu 18 września 1977 z okazji 60 rocznicy Rewolucji Październikowej. Do przedsięwzięcia tego zgłosiły się 23 zespoły, jednak wystąpiło tylko 20 z nich. Znamienne, że chór „Halka” z Bytomia i katowicki chór Związku Zawodowego Kolejarzy odmówiły udziału w tej imprezie. Sądzę, że prawdopodobnym motywem takich decyzji była niechęć śpiewaków śląskich do łączenia symbolu propolskich patriotycznych uczuć autochtonicznych mieszkańców historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska – Zadoła, na którym od 1911 roku organizowano Święta Pieśni, z uroczystością upamiętniającą wybuch Rewolucji Październikowej.

Przykładem działania podtrzymującego obecność postaci Stanisława Moniuszki i jego twórczości w górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej było wykonanie Fantazji z opery *Straszny Dwór* podczas urządzanego 30 października 1979 roku koncertu z okazji jubileuszu 60-lecia chóru „Harfa”. Natomiast w czerwcu 1980 r. obchodzono 70-tą rocznicę powstania Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. W Miejskiej Bibliotece Publicznej w Bytomiu odbyła się sesja naukowa na temat znaczenia śląskiego amatorskiego ruchu śpiewaczego dla rozwoju polskiego ruchu narodowego na Górnym Śląsku. Obchody urozmaiciły swoimi

⁵⁵⁹ Aneks, Stan chórów i orkiestr Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w latach 1946 – 1974 [w:] J. Fojcik, *Śląski ruch śpiewaczy 1945 – 1974*, Śląski Instytut Naukowy, Katowice 1983, s. 284.

⁵⁶⁰ L. Markiewicz, *Kronika Śląskiego Oddziału Polskiego Związku Chórów i Orkiestr 1975 – 1986*, Katowice 1998, s. 6.

koncertami amatorskie zespoły śpiewacze i instrumentalne, w tym chóry „Halka” z Bytomia oraz „Ogniwo”, „Echo”, „Hejnał” i chór Związku Zawodowego Kolarzy z Katowic. Połączone chóry pod batutą Mieczysława Dziendziela wykonały *Pieśń dożynkowa* Stanisława Moniuszki. Ponadto organizowano koncerty z okazji 35-lecia Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej ale z powodu niepokojów społecznych zaniechano organizacji corocznego Festiwalu Muzyki Rosyjskiej i Radzieckiej Orkiestr Dętych.

Do najbardziej udanych imprez zorganizowanych przez Zarząd Oddziału Śląskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr w 1981 roku należała uroczystość 60-tej rocznicy wybuchu III Powstania Śląskiego i 36-tej rocznicy Dnia Zwycięstwa. Podczas tych obchodów oddano hołd pamięci wybitnych działaczy śląskiego ruchu śpiewaczego takich jak Wojciech Korfanty, Michał Wolski, Stefan M. Stoiński, Józef Ligęza, Jan Fojcik, Włodzimierz Stahl i Emanuel Imiela. Pod katowickim pomnikiem Stanisława Moniuszki i Pomnikiem Powstańców złożono wieńce i odśpiewano szereg pieśni, w tym moniuszkowskich. Wydarzenie to było utrzymane w duchu patriotycznym i wolne było od socjalistycznej propagandy, o czym można przeczytać w wydanym z tej okazji okólniku Zarządu Oddziału (3/81)⁵⁶¹. Ponadto należy docenić starania działaczy związanych ze śląskimi amatorskimi zespołami śpiewaczymi i instrumentalnymi o zorganizowanie Koncertu Jubileuszowego Chórów i Orkiestr mające na celu upamiętnienie 70 rocznicy I Zjazdu na Zadolu. Znamienne, że w ulotce – zaproszeniu zawarto apel: *„Przywróćmy polskiej pieśni i muzyce należną jej rangę w życiu społecznym i rodzinnym! Przekazujmy dzieciom i młodzieży pieśni, które śpiewały minione pokolenia! Niech wspólny śpiew towarzyszy naszym spotkaniom rodzinnym i towarzyskim, niech rozbrzmiewa w domach, klubach, na wycieczkach, imprezach artystycznych, w ogródkach działkowych. [...] Apelujemy do działaczy kultury, do członków „Solidarności” i wszystkich związkowców: [...] Działanie Na Rzecz Upowszechniania Śpiewu i Muzyki – To Walka O Rozwój Polskiej Kultury!”*⁵⁶². Treści rozpowszechniane za pomocą tej ulotki nawiązują w dość bezpośredni sposób, jak na realia Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, do patriotycznych tradycji Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, przez co aktualizują łączność działających wówczas śląskich amatorskich zespołów muzycznych z realizowanymi przez Związek przed II wojną światową treściami. Teza ta staje się bardziej czytelna, gdy uświadomimy sobie, że rozpoczęcie Zjazdu poprzedzała msza św. w kościele piotrowickim. Od tego czasu chóry śląskie znów zaczęły oficjalnie uczestniczyć w nabożeństwach i organizować koncerty w kościołach. Ponadto w ramach ówczesnego Zjazdu na Zadolu po raz pierwszy zorganizowano Festiwal Muzyki

⁵⁶¹ Okólnik Zarządu Oddziału Śląskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr nr 3/81, cyt. za L. Markiewicz, *Kronika Śląskiego Oddziału Polskiego Związku Chórów i Orkiestr 1975 – 1986*, Katowice 1998, s. 42-43.

⁵⁶² Ulotka-zaproszenie na Jubileuszowy Koncert Chórów i Orkiestr organizowany 7.06.1981, aby upamiętnić 70. Rocznice I Zjazdu na Zadolu.

Polskiej Orkiestr Dętych. Była to realizacja idei wysuniętej kilka lat wcześniej przez Józefa Szweda, której celem było przeciwstawienie się lansowaniu repertuaru rosyjskiego i radzieckiego. Wśród prezentowanych podczas tego zjazdu utworów były również pieśni i fragmenty oper Stanisława Moniuszki.

Wprowadzenie stanu wojennego 13 grudnia 1981 roku na terenie całej Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej i tragiczne w skutkach, grudniowe wydarzenia na Kopalni Wujek w Katowicach spowodowały, że Oddział Śląski Polskiego Związku Chórów i Orkiestr, tak samo jak inne organizacje tego typu, zmuszony był ograniczyć swoją działalność. W wydanym 2 sierpnia 1982 roku okólniku zwracano uwagę na spowodowane wprowadzeniem stanu wojennego zakłócenia w pracy Zarządu Związku i w działalności zrzeszonych w nim śląskich amatorskich kół śpiewaczych i instrumentalnych. Z satysfakcją zaznaczono, że pomimo trudności, większość chórów i orkiestr organizowała próby, a nawet koncerty. Dbanie o to, aby nawet w najtrudniejszych czasach rozbrzmiewała polska pieśń i muzyka uznano za przejaw patriotycznej postawy i apelowano o dalszą wzmożoną pracę nad realizacją zadań statutowych. Warto przytoczyć fragment tekstu, w którym niezaniechanie działalności w okresie stanu wojennego przyrównywano do kultywowania pieśni polskiej w ramach zespołów śpiewaczych działających na ziemi śląskiej w I połowie XX wieku: „[...] uczestnictwo w kultywowaniu śpiewu i muzyki polskiej jest dziś manifestacją patriotyzmu, jest działaniem dla dobra wspólnej sprawy a przyszłe dzieje kraju pozwolą następnym pokoleniom docenić jej znaczenia tak, jak my doceniamy pracę naszych dziadków i ojców, którzy budowali na Śląsku zręby polskiej organizacji śpiewaczej nie bacząc na rozpaczliwie ciężkie warunki polityczne i społeczne”⁵⁶³. Przykładowo 3 maja zorganizowano koncert pod pomnikiem Powstańców Śląskich w Wodzisławiu, aby uczcić 61-wszą rocznicę III Powstania Śląskiego. 17 kwietnia 1982 roku w sali Filharmonii Śląskiej zorganizowano Koncert Chórów i Orkiestr Okręgu Katowickiego, podczas którego wykonano poloneza z opery *Halka* Stanisława Moniuszki. Moniuszkowska twórczość była również prezentowana 3 sierpnia w Rybniku podczas koncertu zorganizowanego, aby uczcić 60-tą rocznicę powrotu Rybnika do Polski. Chór „Sefar” odśpiewał wtedy *Sonety Krymskie*. W czwartym kwartale 1982 organizowano nawet festiwale muzyczne, takie jak II Festiwal Orkiestr Dętych Muzyki Polskiej. W Festiwalu tym wzięło udział sześć zespołów, w programie czterech z nich była twórczość Stanisława Moniuszki – uwertura *Bajka*, uwertura bądź fantazja z opery *Halka*.

Do najważniejszych wydarzeń, które miały miejsce w 1983 roku należała pielgrzymka Jana Pawła II. 23 czerwca 1983 roku Papież-Polak celebrował nabożeństwo na terenie katowickiego lotniska na Muchowcu. Wspólny chór, który zapewnił oprawę muzyczną tej

⁵⁶³ Okólnik nr 1/1982 wydany przez Zarząd Oddziału Śląskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr.

pielgrzymce, zorganizował Roman Warzecha. Wśród 1120 śpiewaków byli członkowie 14 chórów Oddziału Śląskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr i 10 chórów parafialnych. Ponadto w przedsięwzięciu tym wzięły również udział dwie śląskie zrzeszone amatorskie orkiestry dęte. Wydarzenie to przyczyniło się do poprawy funkcjonowania zespołów muzycznych zrzeszonych w Oddziale Śląskim Polskiego Związku Chórów i Orkiestr i zwiększenia jego stanu. Od 1983 roku, który zamknięto z 63 chórami i 147 orkiestrami⁵⁶⁴, ilość śląskich amatorskich zrzeszonych zespołów muzycznych powolnie wzrastała, osiągając w 1986 roku wartości: 71 – chórów i 156 orkiestr⁵⁶⁵. W końcowych latach funkcjonowania Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej postać i Stanisława Moniuszki nie była eksponowana choć jego utwory były wykonywane. Przykładowo Krakowiak, Mazur z opery *Straszny Dwór* i Uwertura z *Jawnuty* były prezentowane w trakcie IV Festiwalu Muzyki Polskiej Orkiestr Dętych „Zawiercie 84”.

IX.II: Stanisław Moniuszko jako wytwór kulturowy podporządkowany socjalistycznej ideologii ludowego państwa polskiego dla górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej na kartach „Życia Śpiewaczego” „Życia Muzycznego” w latach 1948 – 1984

Po wyzwoleniu spod nazistowskiej okupacji i włączeniu do odradzającego się państwa polskiego zarówno tych ziem śląskich, które przez wojnę należały do II Rzeczypospolitej Polskiej jak i Opolszczyzny, a więc znacznej części historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska, w obliczu szkód, które Górnoślązakom i Polakom wyrządziła polityka narodowa hitlerowskich Niemiec, konieczne było pilne zjednoczenie rzeszy ludności z narodem i kulturą polską. W procesie tym znaczącą rolę mógł odegrać śląski amatorski ruch śpiewaczy, odradzający się jako organizacja szczycąca się bogatymi tradycjami patriotycznymi sięgającymi przełomu XIX i XX wieku i zakrojoną na szeroką skalę działalnością kulturalną integrującą śląskość z polskością w okresie Dwudziestolecia międzywojennego. Jednak państwo polskie restytuujące się po 1945 roku było przekształcane w duchu/kierunku socjalistycznym. Dla reaktywującego się w 1945 roku Związku Śląskich Kół Śpiewaczych miało to przynajmniej dwojakiego rodzaju konsekwencje. Z jednej strony jego działalność z konieczności podporządkowana była socjalistycznym treściom realizowanym przez Polskę Ludową. Z drugiej strony miało również miejsce nawiązywanie przez działaczy związku, dyrygentów i samych chórzystów do wzorców i patriotycznych treści charakterystycznych dla „złotego okresu śpiewactwa śląskiego” (lata 1922 – 1939). W praktyce powodowało to, że okres 1945 – 1989 to

⁵⁶⁴ L. Markiewicz, *Kronika Śląskiego Oddziału Polskiego Związku Chórów i Orkiestr 1975 – 1986*, Katowice 1998, s. 59.

⁵⁶⁵ R. Hanke, *Śląsk Śpiewa, Dzieje polskiego śpiewactwa Górnego Śląska*, Związek Chórów i Orkiestr Zarząd Główny w Warszawie, Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 1991, s. 254.

dla Związku Śląskich Kół Śpiewaczych (celowo używam historycznej nazwy) tzw. lata podwójne, w których realizacji w sferze publicznej oficjalnie narzuconych przez socjalistyczne państwo treści towarzyszyło kultywowanie w przestrzeni nieoficjalnej bądź „półoficjalnej” odziedziczonej po przeszłych pokoleniach tradycji. Warto w tym miejscu przypomnieć, że w I pierwszej połowie XX wieku powszechną praktyką było kultywowanie śpiewania w amatorskim chórze przez kolejne pokolenie mieszkańców górnośląskiej ziemi. Również chórzyści zasilający szeregi śląskich kółek śpiewaczych po II wojnie światowej mieli możliwość zinternalizowania podczas socjalizacji pierwotnej od znaczących innych, swoich rodziców i dziadków, bądź w trakcie socjalizacji wtórnej od uogólnionego innego, Związku Śląskich Kół Śpiewaczych funkcjonującego w tradycji górnośląskiej, narodowo-patriotycznych treści charakterystycznych dla „złotego okresu śpiewactwa śląskiego” i niewpisujących się w oficjalny kanon kultury realizowanej w Polsce Ludowej. Dlatego interesujące było zbadanie czy i jak postać i twórczość Stanisława Moniuszki była kultywowana na Górnym Śląsku w okresie socjalizmu.

Obecność postaci i twórczości Stanisława Moniuszki w ramach intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej była podtrzymywana poprzez decyzje formalne o przyjmowaniu nazwiska kompozytora bądź tytułu jednego z jego dzieł za nazwę nowopowstających zespołów śpiewaczych i reaktywację zespołów noszących takie nazwy, które zostały założone w I połowie XX wieku. Jednak istotne jest ukazanie czy moniuszkowska twórczość była trwale obecna w repertuarze śląskich amatorskich zespołów śpiewaczych i w trakcie jakiego rodzaju uroczystości ją wykonywano. Niestety, reaktywowany po zakończeniu II wojny światowej Związek Śląskich Kół Śpiewaczych w latach 1948 – 1984 nie wydawał swojego czasopisma, więc jako materiał empirycznej analizy wybrałam wypowiedzi prasowe drukowane na kartach „Życia Śpiewaczego”/”Życia Muzycznego” kiedy to tytuł ten, jako centralne pismo Zrzeszenia Polskich Zespołów Śpiewaczych i Instrumentalnych zastąpił „Śpiewaka” – uznanego za tytuł prasowy zbyt mocno wrośnięty w górnośląską przestrzeń etniczno – kulturową i dlatego niepożądany w procesie budowy spójnego socjalistycznego państwa polskiego. Materiały opisujące postać kompozytora i jego twórczość analizowałam pod kątem następujących problemów badawczych:

- Recepcja socjalistycznej interpretacji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska w Polsce Ludowej
- Kultywowanie na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska twórczości Stanisława Moniuszki jako alternatywę wobec realizacji socjalistycznych treści.

Analizowany materiał prasowy o charakterze intencjonalnym podzieliłam na artykuły: tematyczne, zapowiedzi, recenzje, sprawozdania, informacje prasowe, odezwy do drużyn śpiewaczych, fragmenty z artykułów o innej tematyce. Ilość i rodzaj wypowiedzi prasowych

drukowanych w poszczególnych latach na kartach „Życia Śpiewaczego”/”Życia Muzycznego”, które zawierały kontekst słowny związany ze Stanisławem Moniuszko przedstawia Tabela IX.I.

Tabela IX.I Ilość i rodzaj wyselekcjonowanych do analizy wypowiedzi prasowych drukowanych w poszczególnych latach na kartach „Życia Śpiewaczego”/”Życia Muzycznego” w latach 1948 – 1984.

Kod Rok	fragment artykułu o innej tematyce	artykuł tematyczny	sprawozdanie	odezwa	recenzja	informacja prasowa	zapowiedź
1948	1	0	5	0	0	6	1
1949	7	3	8	0	4	14	1
1950	3	2	5	1	5	14	1
1951	0	5	7	0	0	4	0
1952	0	1	1	0	1	9	1
1953	0	0	5	0	0	2	0
1954	0	3	2	0	1	5	0
1955	0	1	4	0	0	0	0
1956	1	1	1	0	0	6	0
1957	0	2	5	0	0	7	0
1958	0	4	5	0	1	9	1
1959	1	3	3	0	0	10	2
1960	1	0	0	0	1	3	1
1961	1	1	3	0	0	3	1
1962	0	0	2	0	0	1	0
1963	0	0	6	0	0	2	0
1964	0	0	1	0	0	4	0
1965	2	1	3	0	0	2	0
1966	0	0	2	0	0	3	0
1967	0	0	3	0	0	2	0
1968	1	0	1	0	0	2	0
1969	0	2	7	0	0	1	2
1970	0	0	5	0	0	0	0
1971	0	1	0	0	0	0	2
1972	0	6	3	0	0	3	2
1973	0	1	1	0	0	4	0
1974	0	0	3	0	0	0	0
1975	0	0	3	0	0	0	0
1976	0	0	2	0	0	0	0
1977	0	0	2	0	0	0	0
1978	0	0	2	0	0	0	0
1979	0	0	2	0	0	0	0
1980	0	0	2	0	0	2	0
1981	0	0	3	0	0	1	0
1982	0	0	2	0	0	0	0
1983	0	0	1	0	0	2	0
1984	0	0	3	0	0	0	0
SUMA	18	37	113	1	13	121	15

Wśród wypowiedzi prasowych drukowanych na kartach „Życia Śpiewaczego”/”Życia Muzycznego” dotyczących sposobu obecności postaci Stanisława Moniuszki i jego twórczości w intersubiektywnej polskiej i górnośląskiej przestrzeni kulturowej w latach 1948 – 1984 dominują informacje prasowe (121). W miarę systematycznie drukowano je w latach 1948 – 1973, na kartach „Życia Śpiewaczego, a rzadziej i niesystematycznie na kartach „Życia Muzycznego” (1974 – 1984). Dużo ciekawszym materiałem dla socjologicznej analizy były jednak sprawozdania/relacje z organizowanych na historyczno – geograficznym obszarze Górnego Śląska uroczystości śpiewaczych bądź festiwali orkiestr dętych, podczas których oddawano hołd Stanisławowi Moniuszce, bądź po prostu wykonywano jego utwory. Biorąc pod uwagę charakterystyczne dla tego okresu pytania badawcze i odpowiadające im kategorie analizy wyselekcjonowałam 113 tego typu dokumentów. W sprawozdaniach wydrukowanych w „Życiu Śpiewaczym” w roku 1960, 1962, 1971 i 1973 nie występował kontekst słowny dotyczący postaci i twórczości Stanisława Moniuszki. Nie we wszystkich latach zastępowania „Śpiewaka Śląskiego” przez centralny tytuł prasowy, prezentujący treści zgodne z socjalistyczną ideologią, drukowano moniuszkowskie artykuły tematyczne. W latach 1948 – 1960 opublikowano 24 tego typu wypowiedzi prasowe, w latach 1961 – 1973 było ich 12, a w pierwszym dziesięcioleciu ukazywania się „Życia Muzycznego” – żadnej.

Wypowiedzi prasowe opublikowane na kartach „Życia Śpiewaczego”/”Życia Muzycznego” dają informacje z jaką rolą społeczną i z jakimi relacjami etnicznymi łączono postać Moniuszki i jaką jego twórczość preferowano w latach 1948 – 1984

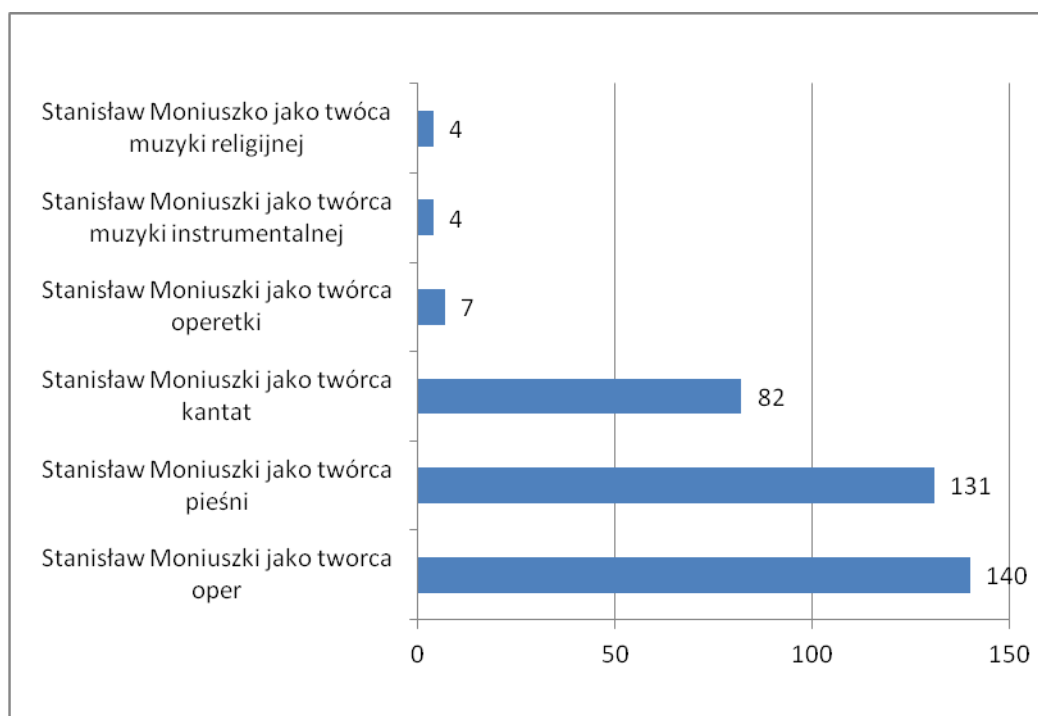
IX.II.I: Twórczość Stanisława Moniuszki na kartach „Życia Śpiewaczego”/ „Życia Muzycznego” (1948 - 1984)

Tworzone przez Stanisława Moniuszkę gatunki muzyczne, które opisywano na kartach analizowanego czasopisma zostały przedstawione w Tabeli IX.II.II. i na Rys.IX.II.I.

Na kartach „Życia Śpiewaczego”/”Życia Muzycznego” z lat 1948 – 1984 przede wszystkim drukowano wypowiedzi prasowe dotyczące moniuszkowskiej twórczości operowej (140-krotnie). Najczęściej miało to miejsce w latach 1948 – 1960 (85-krotnie), a najrzadziej w pierwszym dziesięcioleciu ukazywania się „Życia Muzycznego” (15-krotnie). Publikowano zarówno obszernie artykuły tematyczne jak i sprawozdania oraz krótkie informacje prasowe o wykonywaniu fragmentów moniuszkowskich oper przez należące do zrzeszenia śląskie amatorskie zespoły muzyczne. Najczęściej pisano o pierwszej operze Stanisława Moniuszki 2- i 4-aktowej wersji *Halki*. Uważam, że spowodowane to było propagowaniem przez ideologów socjalistycznego systemu takiej interpretacji, w której uwypuklano obecną w treści libretta tej opery krytykę polskich feudalnych stosunków społecznych.

Tabela IX.II: Ilości treści występującej w wypowiedziach prasowych drukowanych w poszczególnych latach na kartach „Życia Śpiewaczego”/”Życia Muzycznego” odpowiadającej kodom przypisanym kategorii: Stanisław Moniuszko jako kompozytor uzyskane przy pomocy programu QDA MINER.

Kod Rok	Stanisław Moniuszko – twórca oper	Stanisław Moniuszko – twórca pieśni	Stanisław Moniuszko – twórca kantat	Stanisław Moniuszko – twórca operetki	Stanisław Moniuszko – twórca muzyki instrumentalnej	Stanisław Moniuszko – twórca muzyki religijnej
1948	8	3	2	0	1	0
1949	15	10	14	0	1	0
1950	20	6	10	0	0	0
1951	8	4	7	0	0	0
1952	5	4	4	0	1	0
1953	4	2	4	0	0	0
1954	3	7	4	0	0	0
1955	1	3	0	0	1	0
1956	2	1	2	0	0	0
1957	3	4	2	0	0	0
1958	8	7	4	1	0	1
1959	4	15	7	0	0	0
1960	4	3	1	0	0	0
1961	5	5	0	0	0	0
1962	2	0	0	0	0	0
1963	4	5	4	0	0	0
1964	1	3	2	0	0	0
1965	1	7	1	0	0	0
1966	4	1	0	1	0	0
1967	2	3	0	0	0	0
1968	2	1	1	0	0	0
1969	4	8	1	1	0	0
1970	3	3	3	0	0	1
1971	1	1	1	0	0	0
1972	8	10	0	0	0	0
1973	3	3	2	0	0	0
1974	2	1	2	0	0	1
1975	2	2	0	0	0	0
1976	0	1	0	1	0	0
1977	1	0	0	1	0	0
1978	1	1	1	0	0	0
1979	0	0	2	0	0	0
1980	2	1	0	1	0	0
1981	3	2	0	0	0	0
1982	2	0	0	1	0	0
1983	2	1	1	0	0	1
1984	0	3	0	0	0	0



Wykres IX.I: Ilości treści występującej w wypowiedziach prasowych drukowanych na kartach „Życia Śpiewaczego”/”Życia Muzycznego” w latach 1948 – 1984 odpowiadającej kodom przypisanym kategorii: Stanisław Moniuszko jako kompozytor uzyskane przy pomocy programu QDA MINER

Nieznacznie rzadziej na kartach analizowanego czasopisma publikowano wypowiedzi prasowe dotyczące moniuszkowskich pieśni (131-krotnie). Podobnie jak w przypadku twórczości operowej, czyniono to w miarę systematycznie przez 36-lat. 69-krotnie w pierwszym dziesięcioleciu ukazywania się tego czasopisma, 50-krotnie przez kolejną dekadę i 12-krotnie w „Życiu Muzycznym” z lat 1974-1984. Sądzę, że powodem takiego stanu rzeczy było rozpowszechnione już wówczas wśród miłośników twórczości tego kompozytora przeświadczenia, że w najpełniejszy sposób wypowiadał się on w pieśni. W zależności od charakteru uroczystości, w ramach których prezentowano moniuszkowskie pieśni, recepcji ich i doniesień prasowych o ich wykonywaniu, towarzyszyło odnoszenie postaci Stanisława Moniuszki do ról społecznych narodowego twórcy w muzyce polskiej bądź prekursora polskiego socjalizmu. Pierwsza z tych sytuacji zachodziła wtedy, gdy wspomniano Śląskie Uroczystości Moniuszkowskie z 1930 roku. Druga, gdy donoszono o wykonywaniu moniuszkowskich pieśni w trakcie masowych uroczystości zgodnych z duchem socjalistycznej polskości, takich jak Miesiąc Pogłębienia Przyjaźni Polsko-Radzieckiej czy Święto Pracy. Odpowiednio towarzyszyło temu opisanie charakterystycznego dla I połowy XX wieku procesu integracji kulturowej śląskości z polskością bądź realizowanej na różnym poziomie, od regionalnego po ponadnarodowy, socjalistycznej ideologii.

Trzecią z kolei wartość stanowi 82-krotne publikowanie wypowiedzi prasowych dotyczących kantatowej twórczości Stanisława Moniuszki. Najczęściej (61-krotnie) pisano o

niej w latach 1948 – 1960, co należy łączyć z faktem wyznaczenia kantaty jako formy preferowanej w ramach proklamowanych podczas konferencji w Łagowie Lubelskim w 1949 roku zasad socrealizmu muzycznego. W analizowanym czasopiśmie najrzadziej drukowano wypowiedzi prasowe o operetkowej, instrumentalnej i religijnej twórczości Stanisława Moniuszki. Tylko 7-krotne pisanie o moniuszkowskich operetkach świadczy o rozpowszechnionym już wówczas wśród melomanów moniuszkowskich melodii przekonaniu, że te utwory posiadają przede wszystkim wartość dydaktyczną, gdyż pisząc je kompozytor szkolił się w swoim fachu, przez co ich recepcja nie dostarcza sposobności na obcowanie z pięknem muzyki bądź z istotnymi społecznie pozamuzycznymi treściami, które ewentualnie można by było im przypisywać. Tak samo interpretuję fakt tylko 4-krotnego opublikowania w analizowanym czasopiśmie wypowiedzi prasowych dotyczących moniuszkowskiej muzyki instrumentalnej. Natomiast powodu sporadycznego publikowania materiałów dotyczących moniuszkowskiej twórczości religijnej upatruję w negacji sfery sacrum w ramach socjalistycznej ideologii.

IX.II.II: Stanisław Moniuszko a relacja etniczna

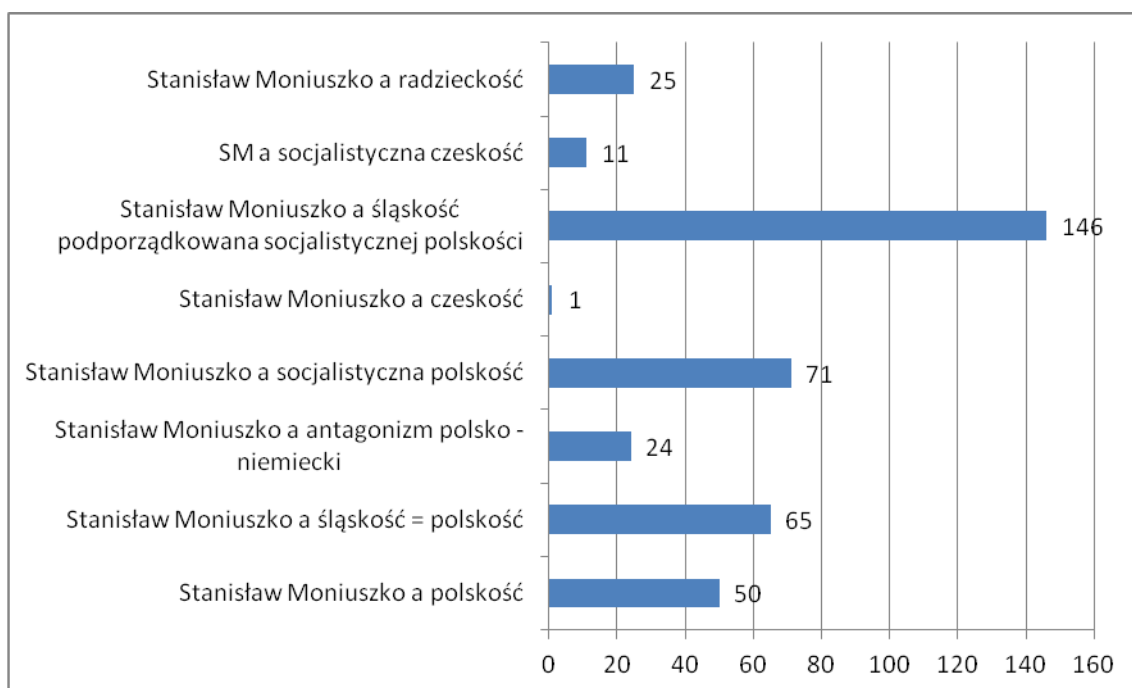
Relacje etniczne, z jakimi na łamach „Życia Śpiewaczego”/”Życia Muzycznego” łączono postać twórczości Stanisława Moniuszki mogą pomóc w lepszym zrozumieniu recepcji procesu budowania polskiej socjalistycznej narodowości bądź podtrzymywania wykreowanej w okresie Dwudziestolecia międzywojennego polskiej tożsamości narodowej wśród mieszkańców historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska za sprawą recepcji tego kompozytora. Dane ilościowe analizy treści odpowiadającej kategorii: *Stanisław Moniuszko a relacja etniczna* pokazano na w Tabeli IX.III. i na Wykresie IX.II.

W „Życiu Śpiewaczym”/”Życiu Muzycznym”, w latach 1948 – 1984, drukowano zarówno wypowiedzi prasowe, w których postać Stanisława Moniuszki i jego twórczość łączono z relacjami etnicznymi charakterystycznymi dla opisanego w poprzednim rozdziale okresu integracji kulturowej jednostek należących do górnośląskiej grupy etnicznej z jednostkami utożsamiającymi się z funkcjonującym w ramach II Rzeczypospolitej Polskiej narodem polskim, jak i treści, w których kompozytor i jego dzieła asymilowane były do realizowanej na różnym poziomie, od regionalnego po ponadnarodowy, ideologii socjalistycznej. Proporcje pomiędzy ilością jednego i drugiego typu wypowiedzi zależały od etapu procesu kształtowania przez ideologów polskiego socjalizmu nowego społeczeństwa. Zwraca jednak uwagę stosunkowo mała ilość odnoszeń kompozytora do polskości (50) i polskości = śląskości (65) na rzecz śląskości podporządkowanej socjalistycznej polskości (71) oraz śląskości utożsamianej z polsnością (146). Relacje wiążące postać kompozytora i jego

twórczość z innymi narodowościami to 25 kodowań odnośnie radzieckości, 24 – antagonizmu polsko-niemieckiemu i 11(+1) czeskości.

Tabela IX.III: Ilości treści występującej w wypowiedziach prasowych drukowanych w poszczególnych latach na kartach "Życia Śpiewaczego"/"Życia Muzycznego" odpowiadającej kodom przypisanym kategorii: Stanisław Moniuszko a relacja etniczna uzyskane przy pomocy programu QDA MINER.

Kod Rok	Stanisław Moniuszko - polskość	Stanisław Moniuszko a czeskość	Stanisław Moniuszko - śląskość = polskość	Stanisław Moniuszko a antagonizm polsko-niemiecki	Stanisław Moniuszko - socjalistyczna polskość	Stanisław Moniuszko - śląskość podporządkowana socjalistycznej polskości	Stanisław Moniuszko - socjalistyczna czeskość	Stanisław Moniuszko a radzieckość
1948	6	0	6	3	1	0	0	0
1949	11	1	13	0	11	2	1	7
1950	5	0	4	0	11	11	0	11
1951	2	0	0	0	4	10	2	2
1952	0	0	0	0	5	8	0	1
1953	0	0	2	2	0	6	2	1
1954	4	0	3	0	1	4	0	0
1955	1	0	0	0	3	1	0	0
1956	0	0	3	1	2	5	0	1
1957	1	0	5	2	5	6	0	1
1958	1	0	4	2	4	11	1	0
1959	0	0	3	4	2	16	0	0
1960	3	0	1	0	0	2	0	0
1961	2	0	1	1	2	4	1	0
1962	0	0	0	0	3	0	0	0
1963	0	0	0	2	0	6	0	0
1964	0	0	0	0	1	4	0	0
1965	0	0	3	0	1	4	1	0
1966	0	0	1	0	3	2	1	0
1967	0	0	0	0	3	2	0	1
1968	0	0	1	1	0	3	0	0
1969	2	0	3	1	5	6	1	1
1970	0	0	3	0	0	4	0	0
1971	0	0	0	0	3	0	0	0
1972	8	0	3	3	0	3	0	0
1973	1	0	1	0	0	5	0	0
1974	0	0	1	0	0	2	0	0
1975	0	0	0	0	0	3	0	0
1976	0	0	0	0	0	2	0	0
1977	0	0	0	0	0	2	0	0
1978	0	0	1	0	0	1	0	0
1979	0	0	1	1	0	1	0	0
1980	0	0	0	0	0	4	0	0
1981	2	0	1	1	0	1	0	0
1982	1	0	0	0	1	0	0	0
1983	0	0	1	0	0	2	0	0
1984	0	0	0	0	0	3	1	0



Wykres .IX. II: Ilości kontekstu słownego występującego w materiałach prasowych drukowanych na kartach „Życia Śpiewaczego”/„Życia Muzycznego” z lat 1948 - 1984 odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: Stanisław Moniuszko a relacja etniczna uzyskane przy pomocy programu QDA MINER.

W dwóch pierwszych rocznikach tego pisma dominował kontekst słowny odnoszący postać i twórczość Stanisława Moniuszki do relacji etnicznych w taki sposób, w jaki czyniono to na kartach „Śpiewaka Śląskiego” z Międzywojnia tzn. do polskość (17 razy) i śląskość=polskość (19 razy). Polskość podkreślano przy organizowaniu koncertów muzyki moniuszkowskiej przez zamieszkałe poza granicami państwa polskiego środowiska polonijne i w wypowiedziach prasowych łączących postać tego kompozytora z obchodami Roku Mickiewiczowskiego (11-krotne zastosowanie kodu). Natomiast kontekst utożsamiający śląskość z polskością wystąpił w dokumentach sprawozdających działalność śląskich amatorskich zespołów śpiewaczych, w tym dotyczących obchodów jubileuszu 35-lecia Towarzystwa Śpiewaczego „Halka” z Bytomia. Wspomnienia II wojny światowej, co przełożyło się na 3-krotne wystąpienie kodu: Stanisław Moniuszko a antagonizm polsko-niemiecki. Ale już w 1949 r. zaczęły się pojawiać liczne (11) wypowiedzi prasowe, zawierające narrację łączącą Stanisława Moniuszkę z socjalistyczną polskością jak również radzieckością (7) i socjalistyczną czeskością (w związku z o wystawieniem przez zespół Opery Śląskiej z Bytomia w Morawie Ostrawskiej opery *Verbum Nobile* Stanisława Moniuszki z okazji Tygodnia Przyjaźni Polsko – Czeskiej⁵⁶⁶.) Proces wprzęgania kultury muzycznej w

⁵⁶⁶ „W ramach Tygodnia Przyjaźni Polsko-Czeskiej [...]” [w:] *Kronika, Wiadomości z zagranicy*, „Życie Śpiewacze” nr 4, Warszawa 1949, s. 35-36.

kształtowanie socjalistycznego społeczeństwa polskiego rozpoczęty w 1948 (1kod) trwał z dużym nasileniem przez wiele lat, przy czym w kolejnych latach nacisk położono na powiązania Stanisława Moniuszki i jego twórczości ze śląskością podporządkowanej socjalistycznej polskości.

Na Walnym Zjeździe Delegatów Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych 16 stycznia 1949 roku została postawiona linia demarkacyjna pomiędzy przeszłością, w której zespoły śpiewacze sięgały po pieśni moniuszkowskie, aby pielęgnować polską mowę i kulturę, a teraźniejszością, w której ma miejsce wytężona akcja udziału klasy pracującej w budowie nowej socjalistycznej kultury polskiej a w jej ramach oczekuje się wsparcia od amatorskich zespołów śpiewaczych poprzez odpowiedni dobór repertuaru⁵⁶⁷. Ponadto zniechęcano śląskie amatorskie zespoły śpiewacze do pro religijnej działalności, co jasno wynika z referatu wygłoszonego podczas posiedzenia Rady Naczelnej Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych, które się zbiegło z Walnym Zjazdem Delegatów Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w Katowicach. Postulowano, aby *„chóry Stowarzyszenia, które śpiewają w Kościołach dorywczo, uwolniły się spod wpływu plebanii [...], aby nie uległy podszeptom tej części kleru, która absolutnie negatywnie ustosunkowana do obecnej rzeczywistości prowadzi walkę podjazdową i szkaluje tych wszystkich, którzy z całym entuzjazmem budują lepszą Polskę, Polskę robotnika i chłopą”*⁵⁶⁸ a przecież współpraca z działającymi na ziemiach historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska placówkami kościoła katolickiego bądź ewangelickiego (w mniejszym stopniu) była stałym elementem działalności Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w I połowie XX wieku. Na kartach „Życia Śpiewaczego” zaczęto propagować odznaczające się prostą harmoniką i zaangażowanym tekstem utwory współczesnych kompozytorów, pieśni masowe i kantaty. Podkreślano, że nową kulturę śpiewaczą polskiego państwa ludowego należy budować na bazie tych osiągnięć i doświadczeń przedwojennych towarzystw śpiewaczych, które można zasymilować do socjalistycznej polskości. Nawet postulowano usunięcie z historycznej nazwy Związek Śląskich Kół Śpiewaczych przymiotnika „Śląskich”, a nawet zmianę nazwy na „Stowarzyszenie Kół Śpiewackich Województwa Śląsko – Dąbrowskiego”. Tego typu apele przyczyniały się do zacierania specyfiki kulturowej górnośląskiej grupy etnicznej i wspierały proces asymilacji autochtonicznych mieszkańców historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska do kształtującego się wówczas polskiego narodu socjalistycznego.

Wypowiedzi prasowe drukowane w „Życiu Śpiewaczym” z 1950 zawierały kontekst słowny odnoszący postać Stanisława Moniuszki i jego twórczość do socjalistycznej ideologii w największej ilości (33) (przy 9-ciu bez odniesień do socjalizmu). Miało to miejsce w materiałach sprawozdających bądź recenzujących koncerty zorganizowane w ramach Miesiąca Poglębnienia Przyjaźni Polsko – Radzieckiej, podczas których wykonywano m.in. fragmenty

⁵⁶⁷ W. Wroński, *Idziemy na przód*, „Życie Śpiewacze” nr 5, Warszawa 1949, s.2.

⁵⁶⁸ Referat kol. Józefa Grzyba, „Życie Śpiewacze” nr 5, Warszawa 1949, s. 3.

Halki bądź *Sonety Krymskie*⁵⁶⁹ oraz materiałach dotyczących obchodów 40-lecia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych - wspólnych koncertów najlepszych chórów śląskich i muzyków orkiestry symfonicznej Filharmonii Śląskiej, w których repertuarze uwzględniono takie pozycje jak *Widma* i *Sonety Krymskie* Stanisława Moniuszki. W 1951 roku opublikowano na kartach „Życia Śpiewaczego” 2 artykuły tematyczne o Stanisławie Moniuszko odnoszące się do XIX-wiecznych wydarzeń. W pierwszym pisano o odnalezionych listach kompozytora z czasów jego młodzieńczych studiów berlińskich, gdy krystalizowała się w nim decyzja o zawodowym zajęciu się kompozytorstwem i w kontakcie z pruskością berlińskiej metropolii aktywizowała się jego polsko-litewska tożsamość narodowa a drugi tekst poświęcono premierze kantaty *Widma* do słów II części *Dziadów* Adama Mickiewicza. Natomiast w 18 dokumentach opisujących charakterystyczną dla tego roku moniuszkowską działalność artystyczną, postać kompozytora i jego twórczość odnoszona była do ideologii socjalistycznej realizowanej na poziomie województwa śląsko-dąbrowskiego lub innych regionów Polski Ludowej oraz krajów bloku wschodniego. Rozpowszechnianiu tego typu narracji sprzyjał udział śląskich amatorskich kół śpiewaczych noszących nazwę „Halka”, „Moniuszko” bądź „Milda” w koncertach organizowanych w ramach Miesiąca Poglębnienia Przyjaźni Polsko-Radzieckiej oraz w festiwalach, podczas których obok dzieł Stanisława Moniuszki wykonywano pieśni masowe bądź kantaty o socjalistycznej tematyce^{570, 571}.

W kolejnych latach pisano o organizowanych przez śląskie amatorskie chóry koncertach dla świata pracy, na których obok kantatowej twórczości moniuszkowskiej wykonywano socjalistyczne pieśni rewolucyjne⁵⁷², o koncertach na rzecz budowy pomnika Stanisława Moniuszki w Częstochowie⁵⁷³ oraz o ich udziale w uroczystościach Miesiąca Przyjaźni Polsko-Radzieckiej⁵⁷⁴ zachowując pro-socjalistyczny punkt widzenia. W sprawozdaniach z działalności zrzeszonych amatorskich chórów nadal donoszono o imprezach jubileuszowych, których treść nawiązywała do przedwojennej działalności tej organizacji, czyniono to jednak coraz rzadziej.

Analizując wypowiedzi prasowe wydrukowane w „Życiu Śpiewaczym” z 1954 roku. 4-krotnie w dokumentach obrazujących działalność śląskiego amatorskiego ruchu muzycznego

⁵⁶⁹ J. Fojcik, *Imprezy śpiewacze na Śląsku*, „Życie Śpiewacze” nr 1, Warszawa 1950, s. 22.

⁵⁷⁰ *Miesiąc Poglębnienia Przyjaźni Polsko-Radzieckiej* [w:] „Życie Śpiewacze” nr 1-2, Warszawa 1951, s. 23 J. Fojcik, *Udział Śląska w II etapie Festiwalu Muzyki Polskiej*, „Życie Śpiewacze” nr 10, 11, 12, Warszawa 1951, s. 53-54.

⁵⁷¹ J. Fojcik, *Imprezy chórów śląskich*, „Życie Śpiewacze” nr 1-2, Warszawa 1951, s. 22.

⁵⁷² „Towarzystwo Śpiewacze „Kasyno” [...]” [w:] *Kronika*, „Życie Śpiewacze”, nr 1 -2, Warszawa 1952, s. 15.

⁵⁷³ J. Fojcik, *Przegląd działalności chórów śląskich*, „Życie Śpiewacze”, nr 6, Warszawa 1952, s. 18., „Towarzystwo Śpiewacze „Echo” z Łazisk Górnych [...]” [w:] *Kronika*, „Życie Śpiewacze”, nr 6, Warszawa 1952, s. 35.

⁵⁷⁴ *Wiadomości ze Śląska*, „Życie Śpiewacze” nr 12, Warszawa 1952, s. 38 – 39.

ten wytwór kulturowy dookreślany był narracją wskazującą na realizowanie przez Ślązaków socjalistycznej polskości. Symboliczną wymowę tego typu treści wzmacniał fakt zmiany nazwy Związku Śląskich Kół Śpiewaczych na Oddział Stalinogrodzki Zrzeszenia Polskich Związków Śpiewaczych i Instrumentalnych. Z drugiej strony również 4-ro krotnie moniuszkowski kontekst słowny przypominał czasy, gdy budowa katowickiego pomnika tego kompozytora i organizacja Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich pobudzała proces kulturowej integracji śląskości z polskością, czemu 2-krotnie towarzyszyło wspomnienie sytuacji, gdy za sprawą kontaktu z tym wytworem kulturowym aktywizował się antagonizm polsko – niemiecki. Wskazanie „innego”, „obcego”, w tym przypadku przedstawiciela niemieckiej kultury narodowej, który znacząco różni się od tego co „swoje” też przyczyniał się do umocnienia „swojej” tożsamości kulturowej Górnślązaków.

W ostatnich 20-stu latach wydawania *Życia Śpiewaczego* przeważała narracja łącząca postać i twórczość Stanisława Moniuszko ze śląskością podporządkowaną socjalistycznej polskości, przeplatająca się z dwukrotnie rzadszą narracją łączącą ten wytwór kulturowy z socjalistyczną polskością.

Od roku 1955 w wypowiedziach prasowych Na kartach „*Życia Śpiewaczego*” poruszano kwestię historycznego znaczenia katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki, który w okresie międzywojennym symbolicznie zaświadczał o procesie integracji śląskości z polskością. Przedrukowywano również wypowiedzi prasowe z „*Trybuny Robotniczej*” i „*Dziennika Zachodniego*”, w których apelowano o odbudowę katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki oraz doniesienia o zamiarach bądź realizacji budowy takiego monumentu w innych regionach Polskiej Republiki Ludowej. Ciekawe jest to, że w materiałach prasowych opisujących ważność zrealizowania takiego przedsięwzięcia na obszarze Polskiej Republiki Ludowej poza historyczno-geograficznym obszarem Górnego Śląska, postać kompozytora łączono w socjalistyczną polskością. Natomiast w wypowiedziach prasowych sprawozdających przebieg działalności odpowiednich organów wojewódzkich związanej z odbudową monumentu ustawionego na cokole z napisem: **MONIUSZCE – ŚPIEWACY ŚLĄSCY** oprócz odniesień do śląskości podporządkowanej socjalistycznej polskości występował również kontekst słowny wskazujący na zachodzenie w okresie międzywojennym procesu integracji śląskości z polskością za sprawą kontaktu z funkcjonującymi wówczas w intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej moniuszkowskich treści. Ponadto w tych wypowiedziach prasowych dwukrotnie wspomniano o II wojnie światowej, „latach pogardy dla wszystkiego co polskie i ludzkie”, gdy „barbarzyńscy hitlerowscy Kulturtraegerzy” zniszczyli katowicki pomnik Moniuszki, co wskazuje na mające wówczas miejsce aktywizowanie się antagonizmu polsko-niemieckiego.

Odbudowę katowickiego pomnika kompozytora uznano za najważniejsze zadanie podczas Walnego Zjazdu Delegatów Związku Śląskich Kół Śpiewaczych⁵⁷⁵. O zbiórce funduszy na ten cel donoszono przy okazji sprawozdań z akcji koncertowej organizowanej przez zespoły śpiewacze Oddziału Śląskiego⁵⁷⁶. Przedrukowywane na kartach „Życia Śpiewaczego” wypowiedzi prasowe z „Trybuny Robotniczej” i „Dziennika Zachodniego” włączyły realizowany przez działaczy wywodzących się ze Związku Śląskich Kół Śpiewaczych projekt odbudowy katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki w centralne, ogólnopolskie obchody Roku Moniuszkowskiego, co wiązało się z ukazywaniem postaci tego kompozytora w ramach realizowanej na Śląsku socjalistycznej ideologii, a szerzej z kolejnym etapem asymilacji zrzeszonych śląskich amatorskich zespołów muzycznych do propagowanej przez centralne władze Polskiej Republiki Ludowej socjalistycznej kultury. Wymownie świadczy o tym artykuł „Sprawy Śląska. Śpiewactwo – w górę serca!” przedrukowany z „Dziennika Zachodniego”, który ukazał się 20 marca 1958 roku. *„Szerokim rzeszom aktywnego śpiewactwa ze Związku Śląskich Kół Śpiewaczych i sympatykom tego zasłużonego dla polskości i dla kultury narodowej ruchu chcemy zakomunikować dobrą nowinę, [...] oto zdjęto wreszcie ze ZSKS miano ciążące na nim od 10 lat – „reakcyjnego”. Zainteresowały się nim miarodajne czynniki – Wojewódzka Rada Narodowa. Przyjęto uchwałę o roztoczeniu nad nim opieki i udzieleniu mu pomocy [...]”*⁵⁷⁷. Hasłowo wspomniano o zasługach Związku Śląskich Kół Śpiewaczych dla rozwoju polskiej kultury narodowej i całkowicie przemilczano przedwojenne zaangażowanie tej organizacji w budowanie polskiej tożsamości Górnślązaków. Jednocześnie ponad 10-letnią powojenną działalność związku naznaczono jako „reakcyjną”, samej organizacji nadano status „odradzającej” w oficjalnej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej dookreślanej w duchu socjalistycznej polskości. Ponadto w treści doniesień o organizowanych przez śląskie amatorskie zespoły śpiewacze koncertach moniuszkowskich na rzecz obudowy katowickiego pomnika kompozytora oraz w jednym ze sprawozdań zarządu Oddziału Śląskiego Polskiego Związku Zespołów Śpiewaczych i Instrumentalnych występował kontekst słowny, w którym przypominano Śląskie Uroczystości Moniuszkowskie z 1930 roku i dokupujący się za sprawą obcowania z polskimi wytworami kulturowymi funkcjonującymi w intersubiektywnej górnśląskiej przestrzeni kulturowej proces integracji śląskości z polskością (4-krotne zastosowanie kodu Stanisław Moniuszko a śląskość = polskość). Oprócz tego donoszono o wykonywaniu moniuszkowskiej twórczości przez śląskie amatorskie zespoły muzyczne podczas uroczystości, takich jak Święto Pracy, których tematyka wskazywała na proces asymilacji śląskości przez socjalistyczną polskość. Łącznie na kartach „Życia Śpiewaczego” z 1958 roku

⁵⁷⁵ Walny Zjazd Delegatów Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, „Życie Śpiewacze” nr 4, Warszawa 1958, s. 3-4.

⁵⁷⁶ Akcja koncertowa oddziału katowickiego, „Życie Śpiewacze” nr 4, Warszawa 1958, s. 6.

⁵⁷⁷ „Sprawy Śląska. Śpiewactwo – w górę serca!” przedrukowany z „Dziennika Zachodniego”, który ukazał się 20 marca 1958 roku „Życie Śpiewacze” nr 4, Warszawa 1958, s. 26.

12-krotnie Stanisława Moniuszkę odniesiono do śląskości podporządkowanej socjalistycznej polskości. Oprócz tego informowano o wykonywaniu moniuszkowskiej twórczości przez śląskie amatorskie zespoły muzyczne podczas uroczystości, takich jak Święto Pracy, których tematyka wskazywała na proces asymilacji śląskości przez socjalistyczną polskość. Łącznie na kartach „Życia Śpiewaczego” z 1958 roku 12-krotnie Stanisława Moniuszkę odniesiono do śląskości podporządkowanej socjalistycznej polskości.

W czerwcowym numerze pisma z 1959r. opublikowano artykuł tematyczny napisany z okazji 140-stej rocznicy urodzin Stanisława Moniuszki, czemu towarzyszyło liczne łączenie kompozytora z socjalistyczną polskością⁵⁷⁸. Tylko 3-krotnie odnoszono Stanisława Moniuszki do procesu integracji śląskości z polskością, który miał miejsce w Międzywojniu. W trakcie obchodów 50-lecia istnienia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych wykonywano moniuszkowską muzykę, w tym pieśni, kantaty oraz fragmenty oper *Straszny Dwór* (prolog) i *Halka* (polonez), co obszernie zapowiadano w szóstym numerze „Życia Śpiewaczego”⁵⁷⁹ nawiązując do polskości a część uroczystości zorganizowano pod katowickim pomnikiem Stanisława Moniuszki. Wspominając postać Stefana Mariana Stoińskiego, zaangażowanego w organizację Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich działacza Związku Śląskich Kół Śpiewaczych⁵⁸⁰ postać kompozytora ukazano w relacji do procesu integracji Górnoślązaków z Polakami. Jednakże w latach siedemdziesiątych konteksty słowne odnoszące postać kompozytora do uwikłanej w socjalistyczną ideologię śląskości^{581, 582, 583, 584, 585, 586, 587} przeważały nad treściami charakterystycznymi dla integracji Ślązaków z Polakami^{588, 589, 590}. Nieraz w jednym dokumencie⁵⁹¹ występował kontekst słowny wskazujący na obowiązywanie dwóch narracji moniuszkowskich wśród działaczy i muzyków Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Z jednej strony Stanisław Moniuszko łączony był z śląskością podporządkowaną socjalistycznej

⁵⁷⁸ Stanisław Moniuszki. Rocznicą urodzin, „Życie Śpiewacze” nr 6, Warszawa 1959, s. 31-32.

⁵⁷⁹ O programie artystycznym z okazji 50-lecia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, „Życie Śpiewacze” nr 6, Warszawa 1960, s. 12-13.

⁵⁸⁰ J. Prosnak, Trzy rocznice, „Życie Śpiewacze” nr 10, Warszawa 1961, s. 6-11.

⁵⁸¹ „Katowice – Piotrowice [...]” [w:] Związek Śląskich Kół Śpiewaczych, „Życie Śpiewacze” nr 5, Warszawa 1961, s. 15.

⁵⁸² P. Świerc, Amatorski ruch muzyczny na Opolszczyźnie, „Życie Śpiewacze” nr 4, Warszawa 1965, s. 11-12, P. Świerc, XV-lecie „Moniuszki” w Krzanowicach, „Życie Śpiewacze” nr 10, Warszawa 1965, s. 12.

⁵⁸³ Na Śląsku, „Życie Śpiewacze” nr 6, Warszawa 1965, s. 28 – 30.

⁵⁸⁴ P. Świerc, Złoty Śpiewacze na Opolszczyźnie, „Życie Śpiewacze” nr 10, Warszawa 1963, s. 28 – 29, P. Świerc, Ruch Śpiewaczy na Opolszczyźnie, „Życie Śpiewacze” nr 11, Warszawa 1963, s. 33-36.

⁵⁸⁵ J. Fojcik, Notatnik Śląski, „Życie Śpiewacze” nr 9, Warszawa 1967, s. 16 – 17.

⁵⁸⁶ J. Fojcik, Śląskie Zjazdy Śpiewacze, „Życie Śpiewacze” nr 5, Warszawa 1970, s. 9 – 13.

⁵⁸⁷ B. Burzyk, Jubileusze Śląskie, „Życie Śpiewacze” nr 5, Warszawa 1970, s. 18-19.

⁵⁸⁸ I. Wrońska, Słowo o Stoińskim, „Życie Śpiewacze” nr 2, Warszawa 1965, s. 10, J. Fojcik, Życie i działalność Stefana Mariana Stoińskiego w XX rocznicę śmierci, „Życie Śpiewacze” nr 12, Warszawa 1965, s. 8 – 10.

⁵⁸⁹ J. Fojcik, Notatnik Śląski, „Życie Śpiewacze” nr 12, Warszawa 1965, s. 12 – 13.

⁵⁹⁰ J. Fojcik, Notatnik Śląski, „Życie Śpiewacze” nr 7-8, Warszawa 1966, s. 27-28.

⁵⁹¹ J. Fojcik, Śląskie Zjazdy Śpiewacze, „Życie Śpiewacze” nr 5, Warszawa 1970, s. 9 – 13.

polskości, a z drugiej – z charakterystycznym dla Dwudziestolecia międzywojennego procesem integracji kulturowej Ślązaków z Polakami.

Ponadto wydarzenia takie jak Święto Pieśni Polskiej na Zaolziu, podczas którego chóry zbratanych socjalistyczną ideologią narodów polskiego i czechosłowackiego jako wspólny utwór wykonywały moniuszkowską *Pieśń dożynkową*⁵⁹² czy . karwiński koncert przyjaźni polsko – czechosłowackiej, w ramach którego wykonano pieśni *O śląskiej ziemi* Hadyny i moniuszkowskiego Mazura z opery *Straszny Dwór*⁵⁹³ były okazją do łączenia kompozytora z uwikłanymi w socjalistyczną ideologię polsnością, czeskością oraz śląsnością. Natomiast w sprawozdaniu z katowickich obchodów 50-tej rocznicy Wielkiej Socjalistycznej Rewolucji Październikowej Stanisław Moniuszko był łączony z podporządkowaną socjalistycznej polsności śląsnością, czemu w jednym przypadku towarzyszyło również odniesienie do radzieckości⁵⁹⁴.

W pierwszym numerze „Życia Śpiewaczego” z 1969 roku Zarząd Zrzeszenia Związków Śpiewaczych i Instrumentalnych ogłosił, że imprezy muzyczne powinny nawiązywać do 150-lecia urodzin Stanisława Moniuszki, 25-lecia Polskiej Republiki Ludowej i 50-lecia Odzyskania Niepodległości. Rocznikowe artykuły tematyczne⁵⁹⁵, ⁵⁹⁶, ⁵⁹⁷. ukazujące w dość przekrojowy sposób twórczość Stanisława Moniuszki i dzieje jej recepcji łączone z polsnością lub socjalistyczną polsnością w poszczególnych regionach państwa polskiego, śląsnością podporządkowaną socjalistycznej polsnością nawet radzieckością. Warto zaznaczyć, że Jan Fojcik kreśląc drogę rozwoju śląskiego amatorskiego ruchu teatralnego uwzględnił wystawianie moniuszkowskich dzieł scenicznych, co świadczy o docenieniu ważności obecności twórczości Stanisława Moniuszki na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska. Sprawozdawano również przebieg uroczystości zorganizowanych z okazji 150-tej rocznicy urodzin Stanisława Moniuszki w znajdujących się na terenach Polskiej Republiki Ludowej i Białorusi miastach, z którymi kompozytor był podczas swojego życia związany, odnosząc postać kompozytora do socjalistycznej polsności i radzieckości. Podczas opisywanych na kartach tych wydarzeń artystycznych nie tylko ugruntowywano zgodny z duchem ówczesnych czasów sposób obecności narracji moniuszkowskiej w funkcjonującej w realiach PRL intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej ale również nawiązywano do Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich z 1930 roku.

⁵⁹² *Święto Pieśni Polskiej na Zaolziu*, „Życie Śpiewacze” nr 1, Warszawa 1965, s. 12-13.

⁵⁹³ „Czechosłowacja. W Domu Przyjaźni w Karwinie [...]” [w:] *Kronika*, „Życie Śpiewacze” nr 3, Warszawa 1966, s. 20.

⁵⁹⁴ J. Fojcik, *Notatnik Śląski*, „Życie Śpiewacze” nr 12, Warszawa 1967, s. 17 – 18.

⁵⁹⁵ A. Kiełpiński, *Moniuszko wiecznie żywy*, „Życie Śpiewacze” nr 5, Warszawa 1969, s. 2-6.

⁵⁹⁶ M. Kosewski, *Orkiestry dęte na Śląsku*, „Życie Śpiewacze” nr 4, Warszawa 1969, s. 9-12.

⁵⁹⁷ J. Fojcik, *Amatorski ruch teatralny*, „Życie Śpiewacze” nr 7 – 8, Warszawa 1969, s. 16-20.

W związku z przypadającą na dzień 4 czerwca 1972 roku 100-tą rocznicą śmierci Stanisława Moniuszki, zgodnie z zaleceniem VIII Walnego Zjazdu Delegatów, w roku 1972 przewidziano wiele przedsięwzięć amatorskiego ruchu muzycznego ku czci Stanisława Moniuszki^{598, 599}. W związku z obchodami Roku Moniuszkowskiego Komitet Redakcyjny „Życia Śpiewaczego” podjął się publikacji na kartach pisma kilku fragmentów przedwojennej powieści autorstwa Władysława Fabry o Stanisławie Moniuszce odnoszących postać kompozytora do polskości w taki sposób, w jaki czynił to autor książki „Moniuszko: powieść biograficzna”, wydanej po raz pierwszy w 1938.

W ostatnim roku wydawania tytułu „Życie Śpiewacze” opublikowano 5 wypowiedzi prasowych, których treść koncentrowała się wokół postaci i twórczości Stanisława Moniuszki. Donoszono o imprezach śpiewaczych zorganizowanych w województwie katowickim⁶⁰⁰, jednak bez odniesień do przedwojennej tradycji Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Jedynie w dokumencie o 60-leciu działalności rybnickiego chóru „Seraf” przypomniano czasy, gdy obecność narracji moniuszkowskiej w intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej wspierała proces integracji śląskości i polskości⁶⁰¹.

W 1974 roku zmieniono tytuł czasopisma na „Życie Muzyczne. Miesięcznik Polskiego Związku Chórów i Orkiestr”. Na jego kartach w latach 1974 – 1984 wypowiedzi prasowe obrazujące proces recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki na historyczno-geograficznym obszar Górnego Śląska drukowano jeszcze rzadziej niż miało to miejsce w „Życiu Śpiewaczym”. Treści moniuszkowskie odpowiadające skonstruowanym na potrzeby tej pracy kategoriom analizy zawarte były w 29-ciu sprawozdaniach i 4-rech informacjach prasowych przy czym dominowały wypowiedzi prasowe, w których postać kompozytora odniesiono do śląskości podporządkowanej socjalistycznej polskości (21-kodowań). Przykładowo miało to miejsce w wypowiedziach prasowych opisujących wykonywanie utworów Stanisława Moniuszki podczas koncertu amatorskiej orkiestry symfonicznej i męskiego chóru „Sygnał” Związku Zawodowego Kolejarzy w Raciborzu z okazji XXX-lecia Polskiej Republiki Ludowej⁶⁰².

Na kartach „Życia Muzycznego” z lat 1974 – 1984 zdarzały się również sprawozdania, w których prezentowano sylwetki wybranych śląskich amatorskich zespołów śpiewaczych w sposób przekrojowy w sensie historycznym, co pociągało za sobą ukazanie ich zaangażowania w budowę katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki i organizację Śląskich Uroczystości

⁵⁹⁸ Plan pracy, „Życie Śpiewacze” nr 2, Warszawa 1971, s. 1-2. , T. Borkowski, *W przyszłym roku*, „Życie Śpiewacze” nr 10, Warszawa 1971, s. 1-2.

⁵⁹⁹ J. Bekański, *Przed rokiem moniuszkowskim*, „Życie Śpiewacze” nr 12, Warszawa 1971, s. 1-3.

⁶⁰⁰ J. Fojcik, *Notatnik Śląski*, „Życie Śpiewacze” nr 1, Warszawa 1973, s. 13.

⁶⁰¹ I. Knapczyk, *60-lat w służbie pieśni*, „Życie Śpiewacze” nr 9, Warszawa 1973, s. 16 – 18.

⁶⁰² P. Świerc, *Amatorska Orkiestra Symfoniczna*, „Życie Muzyczne” nr 6, Warszawa 1975, s. 26 – 27

Moniuszkowskich z 1930 roku⁶⁰³, ⁶⁰⁴. W pierwszym z nich relacjonowano dokonania 60-letniego zespołu śpiewaczego „Ogniwo”, podkreślając zaangażowanie jego byłych chórzystów i dyrygenta Stefana M. Stoińskiego w realizację inicjatywy budowy katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki, organizację koncertów moniuszkowskich i Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich w 1930 roku oraz wysoki poziom koncertów muzyki wokально-instrumentalnej organizowanych przez chórzystów oraz muzyków Państwowej Filharmonii Śląskiej w Katowicach pod batutą Karola Stryi sprzyjający procesowi integracji kulturowej śląskości z polskością. Warto pochylić się także nad sprawozdaniem z przebiegu zorganizowanego przez chóry i orkiestry katowickiego okręgu Polskiego Związku Chórów i Orkiestr 9 maja 1981 roku Jubileuszu 60-tej rocznicy wybuchu III powstania śląskiego i 36-go „Dnia Zwycięstwa nad faszyzmem”. Podczas tej uroczystości nie tylko koncertowano na placu Karola Miarki w Katowicach pod pomnikiem Stanisława Moniuszki ale też wysłuchano przemówienia Prezesa Oddziału Śląskiego PZChiO mgr Zdzisława Pyzika o roli muzyki moniuszkowskiej w procesie rozbudzenia polskiej świadomości narodowej wśród ludności śląskiej. W sprawozdaniu podkreślano, że w trakcie Jubileuszu uformował się imponujący pochód orkiestr i chórów śląskich, które *„po kilkudziesięcioletniej przerwie miały wreszcie możliwość maszerowania przez centrum Katowic ze swymi czcigodnymi sztandarami w otocze biało-czerwonych szturmówek. Towarzyszyli pochodowi na chodnikach liczni katowiczanie, którym – jak można było dostrzec – bardzo przypadła do serca taka patriotyczna, spontaniczna manifestacja śpiewacza skąpana w bieli i czerwieni sztandarów, chorągiew i strojów ludowych”*⁶⁰⁵. Był to pierwszy opublikowany w „Życiu Muzycznym” dokument, który w tak wyraźny sposób nawiązywał do wypracowanej w Dwudziestoleciu Międzywojennym w ramach działalności Związku Śląskich Kół Śpiewaczych praktyki łączenia elementów śląskiej tożsamości etnicznej z wytworami kulturowymi charakterystycznymi dla narodowości polskiej takimi jak Stanisław Moniuszko.

W okresie obowiązywania stanu wojennego (13.12.1981 – 22.07.1983) amatorskie zespoły muzyczne zrzeszone w Oddziałach Śląskim, Opolskim i Bielskim Polskiego Związku Chórów i Orkiestr nie prowadziły ożywionej działalności koncertowej, w ramach której eksponowano by postać i twórczość Stanisława Moniuszki. Dopiero w wakacyjnym numerze „Życia Muzycznego” z 1983 roku zamieszczono przekrojowe sprawozdanie z działalności katowickiego chóru „Ogniwo”, w którym wspomniano Śląskie Uroczystości Moniuszkowskich z 1930 roku i wspierany przez organizację tego festiwalu proces kulturowej integracji śląskości z polskością⁶⁰⁶. Natomiast 2 informacje prasowe o wykonywaniu moniuszkowskiego repertuaru

⁶⁰³ B. Niestrój, *Jubileusz katowickiego „Ogniwa”*, „Życie Muzyczne” nr 2, Warszawa 1974, s. 7-8.

⁶⁰⁴ M. Kobica, *Notatnik Śląski*, „Życie Muzyczne” nr 7 – 8, Warszawa 1981, s. 26 – 27.

⁶⁰⁵ M. Kobica, *Notatnik Śląski*, „Życie Muzyczne” nr 7 – 8, Warszawa 1981, s. 26 – 27.

⁶⁰⁶ W. Hel, *Katowickie „Ogniwo”*, „Życie Muzyczne” nr 7 – 8, Warszawa 1983, s. 33 – 34.

podczas rocznicowych uroczystości wybranych śląskich kół śpiewaczych miały odmienny charakter. Narracja łącząca postać kompozytora ze śląskością podporządkowaną socjalistycznej polskości występowała też w 1984r.⁶⁰⁷.

IX.II.III: Stanisław Moniuszko a rola społeczna

Warto prześledzić jak wykorzystywano role społeczne przypisywane Moniuszce w budowaniu polskiej socjalistycznej narodowości lub podtrzymywania polskiej tożsamości narodowej wśród mieszkańców historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska wykreowanej za sprawą recepcji tego kompozytora w okresie Dwudziestolecia międzywojennego. Dane ilościowe analizy treści odpowiadającej kategorii: *Stanisław Moniuszko a rola społeczna* pokazano w Tabeli IX.IV. i na Wykresie IX.IV.

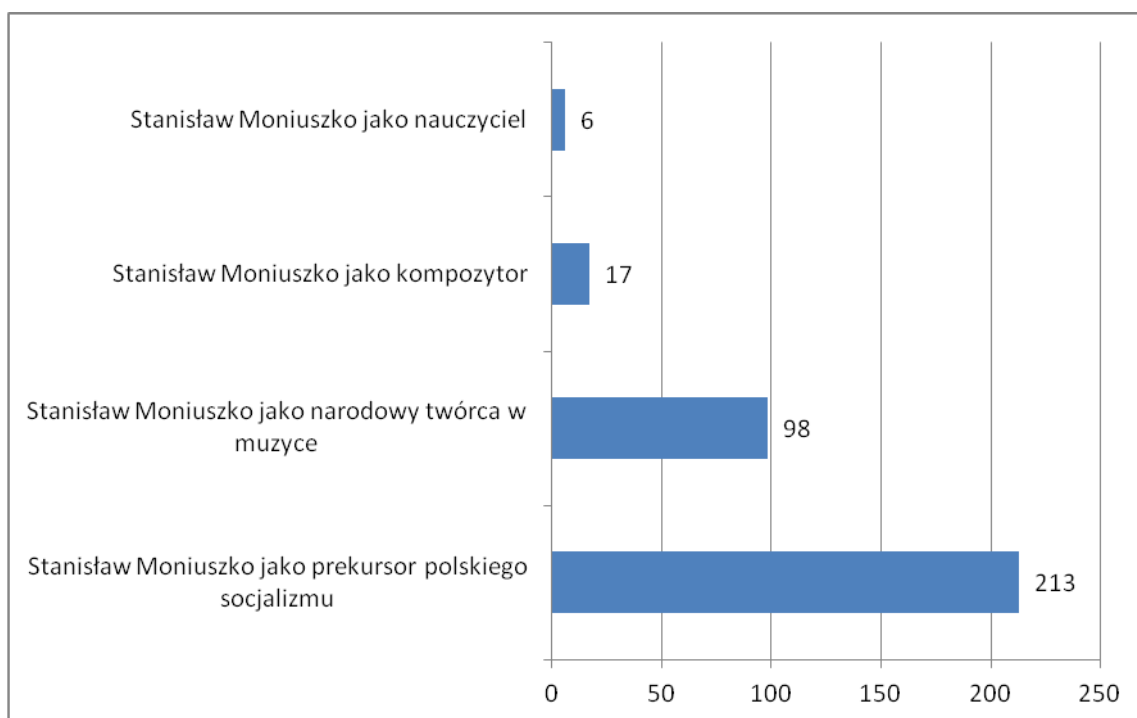
Rola społeczna, której pełnienie najczęściej przypisywano Stanisławowi Moniuszce w wypowiedziach prasowych opublikowanych na kartach „Życia Śpiewaczego”/”Życia Muzycznego” w latach 1948 – 1984 to prekursor polskiego socjalizmu (213-kodowań). Tego typu narracja, ze zróżnicowaną częstotliwością, była obecna w analizowanych przeze mnie tekstach dziennikarskich przez cały 36-letni okres. Ponad dwa razy rzadziej drukowano w „Życiu Śpiewaczym”/”Życiu Muzycznym” wypowiedzi prasowe, w ramach których kompozytorowi przypisywano rolę społeczną narodowego twórcy w muzyce (98-kodowań).

Najczęściej czyniono to roku 1949 w związku z obchodami Roku Chopinowskiego (1949) oraz w roku 1972 roku, czyli w 100-tą rocznicą śmierci Stanisława Moniuszki. Stosunkowo rzadko (18-kodowań) na kartach „Życia Śpiewaczego”/”Życia Muzycznego” z lat 1948-1984 drukowano wypowiedzi prasowe ukazujące Stanisława Moniuszkę w roli kompozytora (bez odniesienia do symboliki etnicznej bądź ideologii socjalistycznej). Jeszcze bardziej sporadycznie miało miejsce ukazywanie tego kompozytora w roli wychowawcy, nauczyciela. Przez 36 –lat monopolu tego tytułu prasowego na opisywanie działalności amatorskich zespołów muzycznych działających w różnych regionach ludowego państwa polskiego opublikowano tylko 5 wypowiedzi prasowych zawierających tego typu narrację.

⁶⁰⁷ M. Kubica, *Notatnik Śląski*, „Życie Muzyczne” nr 7 – 8, Warszawa 1983, s. 35 – 39.

Tabela IX.IV: Ilość treści występującej w wypowiedziach prasowych drukowanych w poszczególnych latach na kartach "Życia Śpiewaczego"/"Życia Muzycznego" odpowiadającej kodom przypisanym kategorii: Stanisław Moniuszko a rola społeczna.

Kod Rok	Stanisław Moniuszko - nauczyciel	Stanisław Moniuszko - kompozytor	Stanisław Moniuszko - narodowy twórca w muzyce	Stanisław Moniuszko - prekursor polskiego socjalizmu
1948	0	1	11	1
1949	0	2	22	13
1950	1	3	6	22
1951	0	1	1	14
1952	1	0	0	13
1953	0	0	3	6
1954	1	3	4	4
1955	0	0	1	4
1956	0	0	3	7
1957	0	0	6	11
1958	1	0	5	15
1959	0	0	3	17
1960	0	3	1	2
1961	0	1	2	6
1962	0	0	0	3
1963	0	0	0	6
1964	0	0	0	5
1965	1	0	3	5
1966	0	0	1	4
1967	0	0	0	5
1968	0	0	1	3
1969	0	0	4	10
1970	0	0	3	4
1971	0	0	0	3
1972	1	0	11	3
1973	0	0	2	5
1974	0	0	1	2
1975	0	0	0	3
1976	0	0	0	2
1977	0	0	0	2
1978	0	0	1	1
1979	0	0	1	1
1980	0	0	0	4
1981	0	2	1	1
1982	0	1	0	1
1983	0	0	1	2
1984	0	0	0	3



Wykres. IX.III: Ilość kontekstu słownego występującego w materiałach prasowych drukowanych na kartach „Życie Śpiewaczego”/”Życia Muzycznego” z lat 1948 - 1984 odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: Stanisław Moniuszko a rola społeczna.

W 1948 roku ukazały się tylko 3 numery „Życia Śpiewaczego”. W 11-stu wypowiedziach prasowych przypisano Stanisławowi Moniuszce rolę narodowego twórcy w muzyce przy czym 5-krotnie towarzyszyło temu odniesieni kompozytora bądź jego twórczości do polskości a 6-krotnie do relacji charakterystycznej dla międzywojennego procesu integracji kulturowej Ślązaków z Polakami. Tylko 1-krotnie, we fragmencie artykułu o charakterze naukowym, muzykologicznym, Stanisławowi Moniuszce przypisano rolę społeczną kompozytora⁶⁰⁸. Natomiast w informacji prasowej o powstaniu pierwszej w Polsce opery robotniczej – instytucji zgodnej z ideologią socjalistyczną, której pierwszym przedstawieniem będzie opera *Flis* Stanisława Moniuszki, kompozytorowi przypisano rolę społeczną prekursora polskiego socjalizmu, podkreślając doniosłość sytuacji zorganizowania chóru, orkiestry i solistów wywodzących się wyłącznie z warstwy robotniczej i urzędniczej oraz jej dopasowanie do socjalistycznych przemian, jakie zachodzą w polskim państwie⁶⁰⁹.

W numerach II rocznika miesięcznika dominował kontekst przypisujący Stanisławowi Moniuszce rolę społeczną narodowego twórcy w muzyce podobnie jak w międzywojennym procesie integracji kulturowej Ślązaków z Polakami. W 1949 roku obchodzono Rok Chopinowski z okazji 100-tnej rocznicy śmierci tego kompozytora, stąd w materiałach

⁶⁰⁸ J. Reiss, *Polska pieśń artystyczna*, „Życie Śpiewacze” nr 2, Warszawa 1948, s. 8 – 9.

⁶⁰⁹ „We Wrocławiu powstała pierwsza w Polsce opera robotnicza [...]” [w:] *Kronika. Wiadomości z kraju*, „Życie Śpiewacze” nr 2, Warszawa 1948, s. 31.

dziennikarskich „Życia Śpiewaczego” drukowano treści dotyczące XIX-wiecznych narodowych twórców kultury polskiej, zwłaszcza Fryderyka Chopina, Stanisława Moniuszki i Adama Mickiewicza⁶¹⁰.

Zwraca jednak uwagę fakt, że kompozytorowi przypisano 13-krotnie rolę społeczną prekursora polskiego socjalizmu. Informowanie o wystawianiu scenicznych dzieł Stanisława Moniuszki bądź wykonywaniu jego pieśni podczas ideologicznych wydarzeń takich jak Kongresu Zjednoczenia Partii Robotniczych⁶¹¹, Tydzień Przyjaźni Polsko-Czeskiej⁶¹², organizowane przez filharmonię i radio leningradzkie w domach kultury, świetlicach i teatrach koncerty muzyki słowiańskiej⁶¹³ bądź koncerty śląskich amatorskich kół śpiewaczych z socrealistycznym repertuarem przyczyniało się do rozpowszechniania narracji przypisującej kompozytorowi rolę prekursora polskiego socjalizmu nie tylko w polskim kręgu kulturowym⁶¹⁴,⁶¹⁵,⁶¹⁶,⁶¹⁷,⁶¹⁸ ale również w innych krajach bloku wschodniego⁶¹⁹,⁶²⁰,⁶²¹. Natomiast trzykrotnie spadło kodowanie Stanisława Moniuszkę jako narodowego twórcę w muzyce (6-kodowań).

W 1950 zrzeszone śląskie amatorskie zespoły muzyczne obchodziły 40-lecie założenia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Na kartach „Życia Śpiewaczego” opublikowano odezwę wzywającą do wzięcia udziału w majowej rocznicowej uroczystości. Na pierwszej stronie majowego numeru „Życia Śpiewaczego” zamieszczono plakat, który z jednej strony informował o uroczystościach związanych z obchodami 40-lecia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, z drugiej łączył to wydarzenie artystyczne z realizacją przez śpiewaków śląskich socrealistycznych treści poprzez propagandę hasła: Pieśń Orężem Pokoju⁶²². Towarzystwo temu

⁶¹⁰ *Sto lat temu – dnia 17 października 1849 roku – zmarł w Paryżu Fryderyk Chopin*, „Życie Muzyczne” nr 1 – 2, Warszawa 1949, s. 1, Z. Lissa, *Adam Mickiewicz a muzyka*, „Życie Śpiewacze” nr 1 – 2, Warszawa 1949, s. 14-16.

⁶¹¹ A. Renik, *Opera robotnicza*, „Życie Śpiewacze” nr 1-2, Warszawa 1949, s. 53.

⁶¹² „W ramach Tygodnia Przyjaźni Polsko-Czeskiej [...]” [w:] *Kronika. Wiadomości z zagranicy*, „Życie Śpiewacze” nr 4, Warszawa 1949, s. 35-36.

⁶¹³ „Filharmonia i radio leningradzkie systematycznie organizują [...]” [w:] *ZSRR i kraje demokracji ludowej*, „Życie Śpiewacze” nr 5, Warszawa 1949, s. 38., *Teatr Wielki ZSRR w Moskwie*, „Życie Śpiewacze” nr 7-8, Warszawa 1949, s. 11.

⁶¹⁴ J. Fojcik, *Imprezy śpiewacze na Śląsku*, „Życie Śpiewacze” nr 1, Warszawa 1950, s. 22.

⁶¹⁵ „Z okazji Miesiąca Pogłębiania Przyjaźni Polsko-Radzieckiej [...]” *Kronika, Z kraju*, „Życie Śpiewacze” nr 1, Warszawa 1950, s. 29.

⁶¹⁶ „Z okazji Miesiąca Pogłębiania Przyjaźni Polsko-Radzieckiej [...]” *Kronika, Z kraju*, „Życie Śpiewacze” nr 1, Warszawa 1950, s. 29.

⁶¹⁷ „W Teatrze Śląski w Katowicach [...]” [w:] *Kronika, Z kraju*, „Życie Śpiewacze” nr 1, Warszawa 1950, s. 29.

⁶¹⁸ „Państwowa Opera im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu” [w:] *Co grają w naszych operach*, „Życie Śpiewacze” nr 2, Warszawa 1950, s. 17.

⁶¹⁹ „W Moskwie, w Teatrze Wielkim [...]” [w:] *ZSRR i kraje demokracji ludowej*, „Życie Śpiewacze” nr 1, Warszawa 1950, s. 31.

⁶²⁰ „W związku z premierą „Halki” w Kijowie [...]” [w:] *ZSRR*, „Życie Śpiewacze” nr 2, Warszawa 1950, s. 32.

⁶²¹ „W Teatrze Opery i Baletu im. Nawoi w Taszkencie [...]” [w:] *ZSRR i kraje demokracji ludowej*, „Życie Śpiewacze” nr 1, Warszawa 1950, s. 32.

⁶²² *40-lecie Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Pieśń Orężem Pokoju*, „Życie Śpiewacze” nr 5, Warszawa 1950, s. 1.

podkreślanie, że kiedyś „na Śląsku lud śpiewał i walczył z wrogiem, dziś buduje nową kulturę powszechną”⁶²³ zgodnie z ustaleniami Konferencji Muzykologicznej w Łagowie o zasadach socrealizmu w muzyce (1949). Mimo to w repertuarze koncertów organizowanych przez śląskie amatorskie zespoły śpiewacze wspólnie z muzykami Filharmonii Śląskiej pod dyрекcją Włodzimierza Stahla od marca do końca sezonu znalazły się w repertuarze amatorskich zespołów *Sonety Krymskie* i *Widma* skomponowane przez Stanisława Moniuszki.

Przez następne lata w wypowiedziach prasowych publikowanych w roczniku „Życie Śpiewaczego” przeważała narracja przypisująca Stanisławowi Moniuszce rolę społeczną prekursora polskiego socjalizmu. Informowano o organizowaniu przez śląskie amatorskie zespoły muzyczne koncertów ku czci Stanisława Moniuszki⁶²⁴ i „dla świata pracy”^{625, 626}, koncertów zorganizowanych w ramach Miesiąca Przyjaźni Polsko - Radzieckiej^{627, 628, 629} na których obok moniuszkowskiego repertuaru wykonywano socrealistyczne utworów kompozytorów radzieckich i polskich⁶³⁰.

Z tabeli IX.4 wynika, że szczególnie często (49 razy) rolę społeczną prekursora polskiego socjalizmu przypisywała Stanisławowi Moniuszce w latach 1956-59. Przykładowo propagandową, pro-peerełowską, funkcję pełniły doniesienia o wykonywaniu moniuszkowskiej twórczości podczas IX Festiwalu Orkiestr Dętych zorganizowanego na Stadionie Śląskim w Chorzowie z okazji 1-szo Majowego Święta Pracy⁶³¹ oraz podczas Zlotu Śpiewaków z terenów województwa katowickiego, opolskiego i z Czechosłowacji, który zorganizowano 15.06.1958. z okazji 900-lecia Raciborza⁶³² a nawet w artykule tematycznym publikowanym z okazji 140-stej rocznicy urodzin kompozytora⁶³³.

W tym samym czasie drukowano też treści odpowiadające kodowi Stanisław Moniuszko jako kompozytor i Stanisław Moniuszko jako narodowy twórca w muzyce ale w znacznie mniejszej ilości. W artykule tematycznym „Fontanna wygrała mecz” przedrukowanym z „Trybuny Robotniczej” w V numerze „Życie Śpiewaczego” z 1956 roku opisowi zmagania działaczy

⁶²³ W. Wroński, *Na marginesie Zjazdu Śpiewaków Śląskich*, „Życie Śpiewacze” nr 5, Warszawa 1950, s.2-3.

⁶²⁴ *Obchody ku czci Stanisława Moniuszki*, „Życie Śpiewacze” nr 1-2, Warszawa 1951, s. 23-24.

⁶²⁵ „Towarzystwo Śpiewacze „Kasyno” z Siemianowic [...]” [w] *Kronika*, „Życie Śpiewacze” nr 1-2, Warszawa 1952, s. 15.

⁶²⁶ „Towarzystwo Śpiewacze „Kasyno” z Siemianowic [...]” [w] *Kronika*, „Życie Śpiewacze” nr 1-2, Warszawa 1952, s. 15.

⁶²⁷ *Miesiąc Przyjaźni Polsko-Radzieckiej*, „Życie Śpiewacze” nr 1-2, Warszawa 1951, s. 23.

⁶²⁸ *Wiadomości ze Śląska*, „Życie Śpiewacze” nr 12, Warszawa 1952, s. 38 – 39.

⁶²⁹ *Wiadomości ze Śląska*, „Życie Śpiewacze” nr 12, Warszawa 1952, s. 38 – 39.

⁶³⁰ J. Fojcik, *Imprezy chórów śląskich*, „Życie Śpiewacze” nr 1-2, Warszawa 1951, s. 22-23,

J. Fojcik, *Imprezy chórów śląskich*, „Życie Śpiewacze” nr 5-6, Warszawa 1951, s. 38 – 40,

J. Fojcik, *Udział Śląska w II etapie Festiwalu Muzyki Polskiej*, „Życie Śpiewacze” nr 10 -11 -12, Warszawa 1951, s. 53-54.

⁶³¹ „W ramach Święta Pracy [...]” [w:] *Co słyhać w Zjednoczeniu*, „Życie Śpiewacze” nr 5, Warszawa 1958, s. 5.

⁶³² „Na dzień 15 czerwca [...]”, „Życie Śpiewacze” nr 6, Warszawa 1958, s. 9.

⁶³³ *Stanisław Moniuszko rocznica urodzin*, „Życie Śpiewacze” nr 6, Warszawa 1959, s. 31-32.

wywodzących się z tradycji Związku Śląskich Kół Śpiewaczych o odbudowę katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki towarzyszyło łączenie postaci kompozytora zarówno z rolą społeczną prekursora polskiego socjalizmu jak i narodowego twórcy w muzyce, tak jak to miało miejsce w Międzywojniu. Rolę społeczną narodowego twórcy w muzyce przypisano Stanisławowi Moniuszce jeszcze we fragmencie artykułu „Dwa wspomnienia”, którego część poświęcona była sylwetce zmarłego 26 grudnia 1945 roku Stefana Mariana Stoińskiego – pomysłodawcy i głównego propagatora Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich 1930 roku⁶³⁴ oraz w informacji prasowej o zdobyciu przez okręg wodzisławski przechodniej nagrody, statuetki w kształcie katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki, przyznawanej przez zarząd oddziału w dowód uznania za bogatą działalność artystyczną jednego z podległych okręgów⁶³⁵. 2-krotnie na kartach XII rocznika „Życia Śpiewaczego” podkreślano, że odbudowa katowickiego monumentu ustawionego na cokole z napisem: MONIUSZCE – ŚPIEWACY ŚLĄSCY to wyraz dbałości o przedwojenną tradycję śląskiego amatorskiego muzykowania. W tych wypowiedziach prasowych kompozytorowi przypisywano rolę społeczną narodowego twórcy w muzyce bez odniesień do socjalistycznej ideologii⁶³⁶.

Rok 1960 był ważny dla spadkobierców Związku Śląskich Kół Śpiewaczych ze względu na rocznicę 50-lecia założenia tej organizacji jednak na kartach XIII rocznika „Życia Śpiewaczego” tylko 1 doniesienie prasowe odnosiło się bezpośrednio do przedsięwzięć artystycznych zorganizowanych, aby uczcić tą rocznicę. Była to wnikliwa recenzja występów zorganizowanych 22 maja w Katowicach. W przedsięwzięciu tym brały udział nie tylko śląskie amatorskie koła śpiewacze i melomani zasilający orkiestrę symfoniczną Filharmonii Górniczej z Zabrza, ale również zawodowi muzycy zatrudnieni w Filharmonii Śląskiej, których prowadził dyrygent Karol Stryja oraz artysta Opery Śląskiej – tenor Bogdan Paprocki. Stosunkowo dużo uwagi poświęcono wtedy postaci i twórczości Stanisława Moniuszki, gdyż część uroczystości odbyła się pod katowickim pomnikiem tego kompozytora. Ponadto na program jednego z koncertów rocznicowych składały się wyłącznie moniuszkowskie utwory. Dzięki temu mieszkańcy historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska mogli usłyszeć prolog z opery *Straszny Dwór*, Poloneza z opery *Halka* oraz *Sonety Krymskie*. W trakcie tego wydarzenia artystycznego Stanisław Moniuszko funkcjonował jako narodowy twórca w muzyce, z którym obcowanie może przyczyniać się do integracji śląskości z polskością⁶³⁷. Oprócz tego na kartach XIII rocznika „Życia Śpiewaczego” opublikowano 2 informacje prasowe o wykonywaniu moniuszkowskiej muzyki w różnych górnośląskich miejscowościach, w których

⁶³⁴ *Dwa wspomnienia*, „Życie Śpiewacze” nr 2-3, Warszawa 1956, s. 18.

⁶³⁵ *Oddział Stalinogrodzki*, „Życie Śpiewacze” nr 18 – 19, Warszawa 1956, s. 18.

⁶³⁶ J. Fojcik, *Jubileuszowy Zjazd Śpiewaków Śląskich*, „Życie Śpiewacze” nr 9, Warszawa 1959, s.1-2, „Powrót Pana Stanisława”, przedruk z „Dziennik Zachodni” 20.09.1959. [w:] „Życie Śpiewacze” nr 11, Warszawa 1959, s.15-16.

⁶³⁷ *O programie artystycznym z okazji 50-lecia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych*, „Życie Śpiewacze” nr 6, Warszawa 1960, s. 12-13.

kompozytorowi przypisywano rolę społeczną prekursora polskiego socjalizmu. Miało to miejsce w zapowiedzi uroczystości odsłonięcia raciborskiego pomnika Stanisława Moniuszki⁶³⁸ i w informacji prasowej o rocznicowym koncercie 50-letniego chóru „Słowiczek” działającego przy Domu Kultury Huty Batory w Chorzowie⁶³⁹.

Stosunkowo dużo kodów traktujących postać kompozytora jako prekursora socjalizmu zarejestrowano na kartach *Życia Śpiewaczego* w 1963- 67, 69 i 73 roku. Przykładowo, gdy pisano o wykonywaniu pieśni oraz *Sonetów Krymskich* Stanisława Moniuszki podczas zorganizowanych przez poszczególne okręgi działalności śląskich społecznych kół instrumentalnych eliminacji do Festiwalu Chórów Amatorskich o Laur XX-lecia (Polski Ludowej)⁶⁴⁰ oraz o obchodach rocznicy 15-lecia istnienia chóru mieszanego im. Moniuszki w Krzanowicach⁶⁴¹ to podczas tego typu wydarzeń postaci Stanisława Moniuszki przypisywano rolę społeczną prekursora polskiego socjalizmu. W XXII roczniku „*Życia Śpiewaczego*” już w styczniowym numerze miesięcznika zaznaczono, że realizowane w 1969 roku wydarzenia artystyczne powinny odnosić się do takich rocznic jak 150-lecie urodzin Stanisława Moniuszki, 25-lecie Polskiej Republiki Ludowej i 50-lecie Odzyskania Niepodległości, co należy rozumieć jako wytyczną, wedle której moniuszkowskie koncerty organizowane przez amatorskie zespoły muzyczne należące do Zjednoczenia Polskich Zespołów Śpiewaczych i Instrumentalnych powinny przyczyniać się do propagowania narracji łączącej postać tego kompozytora z rolą społeczną prekursora polskiego socjalizmu. W 10-ciu dokumentach tego roku przypisano Stanisławowi Moniuszce rolę społeczną prekursora polskiego socjalizmu, w tym 2-krotnie, w obszernych sprawozdaniu⁶⁴² i artykule tematycznym⁶⁴³ opisano również sytuację sprzed ukonstytuowania się Polskiego Ludowego, w trakcie których łączono postać kompozytora z rolą społeczną narodowego twórcy w muzyce. W związku z obchodami Roku Moniuszkowskiego w 1972 r. Komitet Redakcyjny „*Życia Śpiewaczego*” podjął się publikacji na kartach pisma kilku fragmentów przedwojennej powieści autorstwa Władysława Fabry o Stanisławie Moniuszce, w której kontekst słowny łączył Stanisława Moniuszkę z rolą społeczną narodowego twórcy w muzyce. Charakterystyczną cechą 4-rech fragmentów tej powieści, które opublikowano w „*Życiu Śpiewaczym*” w 1972 roku było mitologizowanie Stanisława Moniuszki na narodowego twórcę w muzyce polskiej. Postaci tej przypisywano intencję bycia „lirykiem narodu polskiego” i jego wychowawcą⁶⁴⁴, co po raz pierwszy miało się urzeczywistnić za sprawą warszawskiej

⁶³⁸ „Opole. Zjazd Śpiewaczy w Raciborzu” [w:] *Co słyszać w Zjednoczeniu, Życie Śpiewacze*” nr 4, Warszawa 1960, s. 11-13.

⁶³⁹ „Katowice” [w:] *Co słyszać w Zjednoczeniu, Życie Śpiewacze*” nr 2, Warszawa 1960, s. 18.

⁶⁴⁰ J. Fojcik, „Na Śląsku” [w:] *Festiwal Chórów Amatorskich o Laur XX-lecia, Życie Śpiewacze*” nr 7-8, Warszawa 1965, s. 28-30.

⁶⁴¹ P. Świerc, *XV-lecie „Moniuszki” w Krzanowie*, „*Życie Śpiewacze*” nr 10, Warszawa 1965, s. 12.

⁶⁴² J. Fojcik, *Notatnik Śląski, Życie Śpiewacze*” nr 8, Warszawa 1969, s. 23-24.

⁶⁴³ A. Kieliński, *Moniuszko wiecznie żywy*, „*Życie Śpiewacze*” nr 5, Warszawa 1969, s. 2-6.

⁶⁴⁴ W. Fabry, „*Premiera*”, fragment powieści „*Moniuszko: powieść biograficzna*”, „*Życie Śpiewacze*” nr 1, Warszawa 1972, s. 8-10.

premii 4-aktowej *Halki* (1858 rok)⁶⁴⁵. W sumie na kartach XXV rocznika „Życia Śpiewaczego” w 11-stu wypowiedziach prasowych przypisywano kompozytorowi rolę społeczną narodowego twórcy w muzyce. Jeżeli chodzi o ideologiczny wymiar realizacji rocznicowych obchodów moniuszkowskich w poszczególnych obszarach historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska, to tylko w 1-dnym sprawozdaniu i 2-ch informacjach prasowych opublikowanych w „Życiu Śpiewaczym” z 1972 roku występował kontekst słowny wskazujący na dokonujące się za sprawą recepcji Stanisława Moniuszki i jego twórczości proces rozpowszechniania w intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej narracji łączącej kompozytora z rolą społeczną prekursora polskiego socjalizmu.

Gdy w 1974 roku „Życie Śpiewacze” przekształcone zostało w „Życie Muzyczne. Miesięcznik Polskiego Związku Chórów i Orkiestr” wypowiedzi prasowe obrazujące proces recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska drukowano jeszcze rzadziej niż miało to miejsce w „Życiu Śpiewaczym”. Z 1974 roku pochodzą 3 sprawozdania, w których donoszono o wykonywaniu moniuszkowskiego repertuaru przez śląskie amatorskie chóry bądź orkiestry dęte. W dokumentach tych 2-krotnie postaci Stanisława Moniuszki przypisywano rolę społeczną prekursora polskiego socjalizmu, 1-krotnie – narodowego twórcy w muzyce polskiej. Sprawozdawano przebieg czteroetapowego XII Przeglądu Orkiestr Dętych na terenie Śląska Opolskiego, w trakcie którego zespoły wykonywały wyjątki z moniuszkowskich oper, *Halki* i *Strasznego Dworu*⁶⁴⁶ oraz uroczystości zorganizowanej z okazji 60-lecia Towarzystwa Śpiewaczego „Hejnał” w sali teatralnej Pałacu Młodzieży w Katowicach 13.05.1973⁶⁴⁷. Najciekawszą treść zawierało obszerne sprawozdanie z 60-letniej działalności zespołu śpiewaczego „Ogniwo”. Benedykt Niestrój podkreślił zaangażowanie chórzystów i dyrygenta Stefana M. Stoińskiego w realizację inicjatywy budowy katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki, organizację koncertów moniuszkowskich i w Śląskie Uroczystości Moniuszkowskie 1930 roku. Towarzyszyło temu łączenie postaci kompozytora z rolą społeczną narodowego twórcy w muzyce. Pomimo, że znaczna część tego sprawozdania dotyczyła powojennej współpracy amatorskiego zespołu śpiewaczego z prowadzoną przez Karola Stryję orkiestrą symfoniczną Filharmonii Śląskiej, której to owocem również było prezentowanie moniuszkowskich kantat, w tej wypowiedzi prasowej nie występował kontekst słowny przypisujący kompozytorowi rolę społeczną prekursora socjalistycznej polskość⁶⁴⁸.

⁶⁴⁵ W. Fabry, „Ślubowanie”, fragment powieści „Moniuszko: powieść biograficzna”, „Życie Śpiewacze” nr 2, Warszawa 1972, s. 12-13.

⁶⁴⁶ P. Świerc, *Przegląd orkiestr dętych*, „Życie muzyczne” nr 1, Warszawa 1974, s. 21-22.

⁶⁴⁷ E. Stula, *Lata Górniczego śpiewu*, „Życie muzyczne” nr 2, Warszawa 1974, s. 9-10.

⁶⁴⁸ B. Niestrój, *Jubileusz katowickiego „Ogniwa”*, „Życie Muzyczne” nr 2, Warszawa 1974, s. 7-8.

Na kartach „Życia Muzycznego” z 1975 roku również tylko trzykrotnie opublikowano sprawozdania, w których donoszono o wykonywaniu twórczości Stanisława Moniuszki w trakcie okolicznościowych uroczystości takich jak koncert z okazji jubileuszu 65-lecia chóru „Echo”⁶⁴⁹, Festiwal Chórów Kolejowych⁶⁵⁰, koncert amatorskiej orkiestry symfonicznej i męskiego chóru „Sygnał” Związku Zawodowego Kolejarzy w Raciborzu z okazji XXX-lecia Polskiej Republiki Ludowej⁶⁵¹. Wedle opublikowanych w czasopiśmie dokumentów w trakcie tych czynności artystycznych postaci Stanisława Moniuszki przypisywano rolę społeczną prekursora socjalistycznej polskości.

W latach 1976 – 1984 sporadycznie drukowano w „Życiu Muzycznym” wypowiedzi prasowe obrazujące sposób obecności Stanisława Moniuszki w kreowanej przez działalność śląskich amatorskich zespołów muzycznych intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej. Bywały okresy, gdy czyniono to tylko dwukrotnie na dwanaście numerów danego rocznika czasopisma. Dominowały wypowiedzi prasowe, w których kompozytorowi przypisywano rolę społeczną prekursora polskiego socjalizmu (17 kodowań). Przykładowo miało to miejsce w wypowiedziach prasowych opisujących wykonywanie utworów Stanisława Moniuszki przez śląskie chóry podczas koncertów zorganizowanych z okazji Święta Pracy. Na kartach „Życia Muzycznego” wydawanego w latach 1976 – 1984 zdarzały się również sprawozdania, w których prezentowano sylwetki wybranych śląskich amatorskich zespołów śpiewaczych w sposób przekrojowy w sensie historycznym, co pociągało za sobą ukazanie ich zaangażowania w budowę katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki i organizację Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich z 1930 roku. Tego typu dokumenty zawierały narrację przypisującą kompozytorowi rolę społeczną narodowego twórcy w muzyce polskiej. Jednak na przestrzeni lat 1974-1984 opublikowano tylko 5 takich wypowiedzi prasowych.

Najciekawszym z dokumentów z tego okresu, według mnie, było sprawozdanie z przebiegu zorganizowanego 9 maja 1981 roku przez chóry i orkiestry katowickiego okręgu Polskiego Związku Chórów i Orkiestr Jubileuszu 60-tej rocznicy wybuchu III powstania śląskiego i 36-go „Dnia Zwycięstwa nad faszyzmem”. Podczas tej uroczystości koncertowano na placu Karola Miarki w Katowicach pod pomnikiem Stanisława Moniuszki oraz wysłuchano przemówienia Prezesa Oddziału Śląskiego PZChiO mgr Zdzisława Pyzika o roli muzyki moniuszkowskiej w procesie rozbudzenia polskiej świadomości narodowej wśród ludności śląskiej. Nie odnoszono się już do ideologii socjalistycznej, tylko przywracano

⁶⁴⁹ „Echo” śpiewa 65 lat, „Życie Muzyczne” nr 3, Warszawa 1975, s. 15-16.

⁶⁵⁰ P. Świerc, *Festiwal Chórów Kolejowych*, „Życie Muzyczne” nr 9, Warszawa 1975, s. 22 – 23.

⁶⁵¹ P. Świerc, *Amatorska Orkiestra Symfoniczna*, „Życie Muzyczne” nr 6, Warszawa 1975, s. 26 – 27.

intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej narrację utożsamiającą kompozytorską działalność Moniuszki z pełnieniem roli społecznej narodowego twórcy w muzyce polskiej⁶⁵².

W okresie obowiązywania stanu wojennego (13.12.1981 – 22.07.1983) amatorskie zespoły muzyczne zrzeszone w Oddziałach Śląskim, Opolski i Bielskim Polskiego Związku Chórów i Orkiestr nie prowadziły ożywionej działalności koncertowej, w ramach której eksponowano by postać i twórczość Stanisława Moniuszki. Dopiero w wakacyjnym numerze „Życia Muzycznego” z 1983 roku zamieszczono przekrojowe sprawozdanie z działalności katowickiego chóru „Ogniwo”, w którym wspomniano Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich z 1930 roku⁶⁵³, przez co aktywizowano właściwą dla tych wydarzeń artystycznych narrację moniuszkowską. Nie zaniechano jednak publikowania treści zgodnych z oficjalną ideologią Polskiej Republiki Ludowej i linią programową „Życia Śpiewaczego”/„Życia Muzycznego”, w których kompozytorowi przypisywano rolę społeczną prekursora polskiego socjalizmu. Dopiero wypowiedzi prasowe publikowane we wznowionym w 1985 roku „Śpiewaku Śląskim”, czasopiśmie redagowanego wyłącznie przez działaczy będących spadkobiercami Związku Śląskich Kół Śpiewaczych zaczęły się znacząco różnić swym charakterem od materiałów zamieszczanych w ogólnopolskim miesięczniku Polskiego Związku Chórów i Orkiestr.

IX.II.IV: Stanisław Moniuszko jako symbol etniczny czy ideologiczny?

Analiza treści dokumentów publikowanych w „Życiu Śpiewaczym”/„Życiu Muzycznym” z lat 1948 - 1984 pod kątem występowania w nich narracji przypisującej Stanisławowi Moniuszce daną rolę społeczną wykazała, że w ramach kultury realizowanej zgodnie z wytycznymi polskiego państwa ludowego miał miejsce proces redefinicji znaczeń przypisywanych temu wytworowi kulturowemu. Charakterystyczna dla nie-socjalistycznej kultury polskiej narracja ukierunkowująca recepcję postaci i twórczości moniuszkowskiej w nawiązaniu do przypisywanej jej roli społecznej narodowego twórcy w muzyce została zdominowana przez zgodną z socjalistyczną ideologią interpretację przeszłej działalności kompozytora, przypisującą mu rolę społeczną prekursora polskiego socjalizmu. Sytuacji, gdy Stanisławowi Moniuszce przypisywano rolę społeczną narodowego twórcy w muzyce towarzyszył kontekst słowny ukazujący ten wytwór kulturowy w funkcji symbolu polskości bądź/i symbolu polskości Górnego Śląska. Natomiast przypisywaniu postaci kompozytora roli społecznej prekursora polskiego socjalizmu towarzyszyły zabiegi służące redefinicji znaczeń tradycyjnie łączonych ze Stanisławem Moniuszką, czyniące z tego wytworu kulturowego symbol polskiego socjalizmu. Dane ilościowe analizy treści odpowiadającej kategorii:

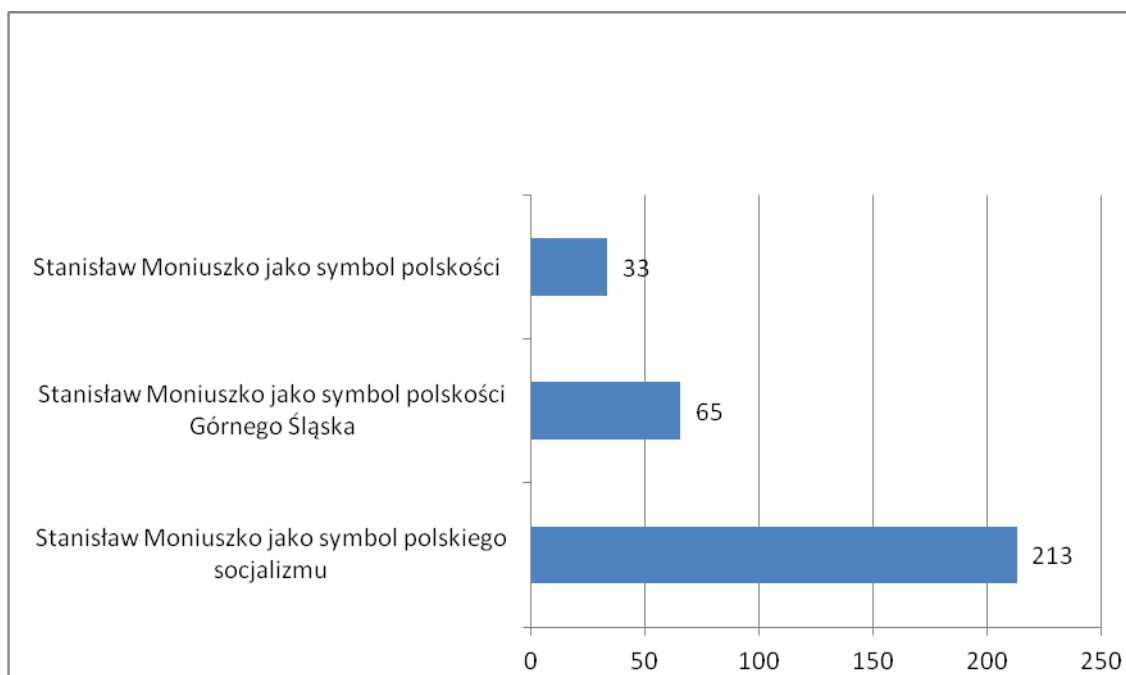
⁶⁵² M. Kobica, *Notatnik Śląski*, „Życie Muzyczne” nr 7 – 8, Warszawa 1981, s. 26 – 27.

⁶⁵³ W. Hel, *Katowickie „Ogniwo”*, „Życie Muzyczne” nr 7 – 8, Warszawa 1983, s. 33 – 34.

Stanisław Moniuszko jako symbol etniczny/ideologiczny pokazano na w Tabeli IX.V. i na Wykresie IX.IV.

Tabela IX.V: Ilość treści występującej w wypowiedziach prasowych drukowanych w poszczególnych latach na kartach "Życia Śpiewaczego"/"Życia Muzycznego" odpowiadającej kodom przypisanym kategorii: Stanisław Moniuszko jako symbol etniczny/ideologiczny.

Rok	Kod	Stanisław Moniuszko - symbol polskości	Stanisław Moniuszko - symbol polskości Górnego Śląska	Stanisław Moniuszko - symbol polskiego socjalizmu
1948		5	6	1
1949		9	13	13
1950		2	4	22
1951		1	0	14
1952		0	0	13
1953		0	3	6
1954		0	4	4
1955		1	0	4
1956		0	3	7
1957		1	4	11
1958		1	4	15
1959		0	3	17
1960		0	1	2
1961		2	0	6
1962		0	0	3
1963		0	0	6
1964		0	0	5
1965		0	3	5
1966		0	1	4
1967		0	0	5
1968		0	1	3
1969		2	3	10
1970		0	3	4
1971		0	0	3
1972		8	3	3
1973		1	1	5
1974		0	0	2
1975		0	0	3
1976		0	0	2
1977		0	0	2
1978		0	1	1
1979		0	1	1
1980		0	1	4
1981		0	1	1
1982		0	0	1
1983		0	1	2
1984		0	0	3



Wykres IX. IV: Ilość treści występującej w wypowiedziach prasowych drukowanych na kartach „Życia Śpiewaczego”/”Życia Muzycznego” w latach 1948 – 1984 odpowiadającej kodom przypisanym kategorii: Stanisław Moniuszko jako symbol etniczny/ideologiczny.

Na kartach „Życia Śpiewaczego”/”Życia Muzycznego” z lat 1948-1984 najczęściej drukowano moniuszkowskie wypowiedzi prasowe zawierające kontekst słowny wskazujący na proces redefinicji znaczeń tradycyjnie przypisywanych temu wytworowi kulturowemu. Miało to miejsce zarówno w artykułach tematycznych, w których wprost przypisywano kompozytorowi rolę społeczną prekursora polskiego socjalizmu, jak i w recenzjach, sprawozdaniach i informacjach prasowych z przedsięwzięć artystycznych, podczas których nie tylko wykonywano moniuszkowską muzykę, ale również propagowano socjalistyczną ideologię. Interesujące jest to, że wśród dokumentów zawierających kontekst słowny, którego rozpowszechnianie służyło przekształceniu tych znaczeń przypisywanych postaci i twórczości Stanisława Moniuszki, które czyniły z tego wytworu kulturowego symbol polskości bądź symbol polskości Górnego Śląska, w taki sposób, aby obcowanie z nim mogło symbolicznie odnosić jednostki do socjalistycznej ideologii, brakowało narracji łączącej kompozytora z socjalistyczną górnośląskością. Sądzę, że było to spowodowane zdominowaniem publicznego wymiaru górnośląskiej przestrzeni kulturowej przez socjalistyczną polskość lansowaną z przekonania bądź przymusu w ramach działalności podporządkowanych centralnej władzy wszelkich instytucji kultury. Z drugiej strony do nieupowszechnienia się w ramach górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej narracji łączące postać i twórczość moniuszkowską z socjalistyczną górnośląskością przyczyniły się starania działaczy wywodzących się z tradycji Związku Śląskich Kół Śpiewaczych o zachowanie dla kolejnych

pokoleń śpiewaków śląskich narracji moniuszkowskiej, której rozpowszechnianie symbolicznie świadczyło o polskości Górnego Śląska. Innymi słowy nawet jeżeli na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska organizowano przedsięwzięcia artystyczne, w ramach których eksponowano postać i twórczość moniuszkowską jako wytwór kulturowy zgodny z ideologią socjalistyczną, to towarzyszyło temu łączenie tego wytworu kulturowego z socjalistyczną polsnością, a nie górnośląskością. Z tych powodów graficzna i tabelaryczna ilustracja ilościowej analizy treści takich moniuszkowskich wypowiedzi prasowych, które zawierały kontekst słowny mitologizujący Stanisława Moniuszkę na socjalistyczny symbol, wyraża się w wartości 213-krotnego zastosowania kodu: Stanisław Moniuszko jako symbol polskiego socjalizmu. Tego typu wypowiedzi prasowe drukowano ze wzmożoną częstotliwością w „Życiu Śpiewaczym” z lat 1948 – 1960 (129-krotne zastosowanie kodu). Należy łączyć faktem proklamowania zasad socrealizmu w muzyce polskiej w 1949 roku i okresem obowiązywania tej doktryny mniej więcej do 1956 roku. Oprócz tego obchody 100-tnej rocznicy warszawskiej premiery *Halki* w 1958 roku były okazją do publikacji wypowiedzi prasowych, w których pierwszą moniuszkowską operę łączono z socjalizmem. Tego typu wypowiedzi prasowe drukowano w analizowanym czasopiśmie z lat 1961 – 1973 ponad 2-razy rzadziej (62-krotno zastosowanie kodu), pomimo, że w związku z przypadającymi na 1972 rok obchodami Roku Moniuszkowskiego (100-rocznica śmierci kompozytora), na kartach „Życia Śpiewaczego” opublikowano sporo wypowiedzi prasowych dotyczących tej rocznicy. Natomiast na kartach pierwszej dekady „Życia Muzycznego” sporadycznie publikowano wypowiedzi prasowe, w których łączono postać i twórczość Stanisława Moniuszki z socjalistyczną ideologią (22-krotne zastosowanie kodu).

Ponad trzy razy rzadziej drukowano na kartach „Życia Śpiewaczego”/”Życia Muzycznego” z lat 1948 – 1984 wypowiedzi prasowe zawierające narrację przypominającą o pełnieniu przez wytwór kulturowy – postać Stanisława Moniuszki i jego twórczość – funkcji symbolu polskości Górnego Śląska. W dwóch pierwszych rocznikach czasopisma opublikowano nawet dokumenty świadczące o tym, że działacze wywodzący się z tradycji Związku Śląskich Kół Śpiewaczych podejmowali starania o przywrócenie górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej takiej narracji moniuszkowskiej, którą wypracowano w I połowie XX wieku. Jednak już na kartach trzeciego rocznika „Życia Śpiewaczego” wypowiedzi prasowe zawierające tego typu narrację występowały znacznie rzadziej. W sumie w 36-ci u rocznikach tego czasopisma wystąpiła ona w 65 wypowiedziach prasowych. W większości przypadków miało to miejsce w dokumentach dotyczących odbudowy katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki bądź dbania o przywrócony przestrzeni publicznej monument, w których wspominano Śląskie Uroczystości Moniuszkowskie z 1930 roku. Jednak charakterystyczną cechą tekstów publikowanych w „Życiu Śpiewaczym”/”Życiu Muzycznym” jest tendencja zmniejszania się ilości występowania kontekstu słownego odpowiadającego

kodeksi: *Stanisław Moniuszko jako symbol polskości Górnego Śląska*. Podczas gdy w latach 1948 – 1960 sytuacja ta miała miejsce 45-razy, w kolejny dziesięciolecie ukazywania się tego czasopisma – tylko 15-razy, a w latach 1974 – 1984 narracja przypominająca proces integracji śląskości i polskości odbywający się w okresie międzywojennym na sprawę obcowania z postacią i twórczością Stanisława Moniuszki, została przypomniana tylko 5 – krotnie.

Jeszcze rzadziej w analizowanym czasopiśmie publikowano wypowiedzi prasowe zawierające kontekst słowny wskazujący na pełnienie przez postać i twórczość Stanisława Moniuszki funkcji symbolu polskości. Czyniono to tylko w latach 1948 – 1973, najczęściej na kartach „Życia Śpiewaczego” z 1972 roku, w związku z obchodami 100-tnej rocznicy śmierci kompozytora. W sumie treści odpowiadające kodeksi: *Stanisław Moniuszko jako symbol polskości* wystąpiły 33 – razy. Należy zaznaczyć, że tego typu narracja nie była charakterystyczną cechą moniuszkowskich wypowiedzi prasowych drukowanych na kartach „Życia Śpiewaczego”/”Życia Muzycznego” wydawanego w realizującym socjalistyczny ustroj państwie polskim. Jej występowanie wprzęgnięte było w proces mitologizacji interesującego mnie wytworu kulturowego na symbol polskiego socjalizmu, polegający na zmianie tradycyjnie łączonych z nim narodowych określeń na treści zgodne z socjalistyczną ideologią. Proces redefinicji znaczeń przypisywanych wytworowi kulturowemu – postaci Stanisława Moniuszki i jego twórczości - był wielowątkowy a jego realizacja przebiegała na różnych poziomach – od regionalnego po ponad narodowy (państwa bloku wschodniego). Można było go śledzić w działalności Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, w tym w przebiegu odbudowy katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki (IX.I.III.) ale także na podstawie analizy wypowiedzi prasowych kreślących powojenną recepcję moniuszkowskich dzieł (IX.II.V.).

IX.II.V: Socjalistyczna interpretacja twórczości moniuszkowskiej

Już na kartach pierwszego rocznika „Życia Śpiewaczego” najczęściej publikowano wypowiedzi prasowe, w których postać Stanisława Moniuszki łączono z jego twórczością operową. Znamienne, że tylko w jednej informacji prasowej, relacjonującej przygotowania utworzonej we Wrocławiu opery robotniczej do wystawienia opery *Flis* Stanisława Moniuszki postaci kompozytora przypisano rolę społeczną prekursora polskiego socjalizmu i odniesiono ją do socjalistycznej polskości⁶⁵⁴. Podkreślano doniosłość sytuacji zorganizowania chóru, orkiestry i solistów wywodzących się wyłącznie z warstwy robotniczej i urzędniczej oraz jej dopasowanie do przemian, jakie zachodzą w polskim państwie ludowym. Moniuszkowska twórczość operowa była motywem 15-krotnie poruszonym na kartach „Życia Śpiewaczego” z 1949 roku przy czym w 10-ciu przypadkach doniesieniom o wykonywaniu moniuszkowskich oper bądź

⁶⁵⁴ „We Wrocławiu...” [w:] *Kronika. Wiadomości z kraju*, „Życie Muzyczne” nr 2, Warszawa 1948 s. 30-31.

ich opisowi towarzyszyło przypisywanie kompozytorowi roli społecznej prekursora polskiego socjalizmu. W tym duchu należy interpretować publikowanie doniesień o wykonaniu moniuszkowskiego *Flisa* przez wrocławską Operę Robotniczą⁶⁵⁵ z okazji Kongresu Zjednoczenia Partii Robotniczych w Państwowym Teatrze Dolnośląskim (8.12.1948) bądź o akcentującym antagonizm społeczny występujący w librecie opery wystawieniu *Halki* przez artystów radzieckich teatrów operowych w celu uczczenia kolejnej rocznicy Rewolucji Październikowej⁶⁵⁶. Również w relacji z przygotowań wystawienia *Halki* przez artystów Teatru Wielkiego ZSRR w Moskwie podkreślano, że we wcześniejszych przekładach literackich libretta tej opery sztucznie zacierano jej wymowę społeczną, co zostanie skorygowane dzięki pracy radzieckiego literata N. Birukowa⁶⁵⁷. Ponadto wykonanie moniuszkowskiej pieśni i fragmentów *Halki* w trakcie koncertów muzyki słowiańskiej organizowanych przez filharmonię i radio leningradzkie w domach kultury, świetlicach i teatrach⁶⁵⁸ oraz prezentacja utworu scenicznego *Verbum Nobile* przez artystów Opery Śląskiej w Bytomiu w Morawskiej Ostrawie w ramach obchodów Tygodnia Przyjaźni Polsko-Czeskiej⁶⁵⁹ sprzyjało łączeniu postaci Stanisława Moniuszki z socjalistyczną ideologią i przypisywaniu mu roli społecznej prekursora polskiego socjalizmu. Zagadnienie moniuszkowskich oper poruszono również w III-roczniku „Życia Śpiewaczego” (1950). W 13-stu przypadkach towarzyszyło temu przypisywanie kompozytorowi roli społecznej prekursora polskiego socjalizmu, czemu w 10-krotnie towarzyszyło odniesienie do socjalistycznej polskości, 8-krotnie również do radzieckości. Było to związane z organizacją wystawienia *Halki* w jednym z teatrów ZSRR pod hasłem Przyjaźni Polsko – Radzieckiej. W recenzjach z tego typu wydarzeń artystycznych podkreślano doniosłość sytuacji ukazania prawdziwego znaczenia społecznego zaangażowania Stanisława Moniuszki wyrażającego się w napiętnowaniu antagonizmów klasowych. Zamiast interpretować treści libretta tej opery jako dramat góralskiej dziewczyny, na łamach prasy nakłaniano do symbolicznego odczytywania tego dzieła jako dramatu wyzyskiwanej klasy robotniczej. Między innymi takie opisy towarzyszyły wystawieniu tego dzieła w Moskwie⁶⁶⁰, Kijowie⁶⁶¹ i

⁶⁵⁵ A. Renik, *Opera robotnicza*, „Życie Śpiewacze”, nr 1 i 2, Warszawa 1949, s. 53.

⁶⁵⁶ „Operę Moniuszki „Halka” wystawiono w rocznicę Rewolucji Październikowej [...]” [w:] *Kronika, Wiadomości z zagranicy*, „Życie Śpiewacze”, nr 1 i 2, Warszawa 1949, s. 56.

⁶⁵⁷ „Teatr Wielki ZSRR w Moskwie [...]” [w:] *Kronika ZSRR i kraje demokracji ludowej*, „Życie Śpiewacze” nr 7-8, Warszawa 1949, s. 32.

⁶⁵⁸ „Filharmonia i radio leningradzkie systematycznie organizują [...]” [w:] *ZSRR i kraje demokracji ludowej*, „Życie Śpiewacze” nr 5, Warszawa 1949, s. 38., *Teatr Wielki ZSRR w Moskwie*, „Życie Śpiewacze” nr 7-8, Warszawa 1949, s. 11.

⁶⁵⁹ „W ramach Tygodnia Przyjaźni Polsko-Czeskiej [...]” [w:] *Kronika. Wiadomości z zagranicy*, „Życie Śpiewacze” nr 4, Warszawa 1949, s. 35-36.

⁶⁶⁰ „W Moskwie, w Teatrze Wielkim [...]” [w:] *ZSRR i kraje demokracji ludowej*, „Życie Śpiewacze” nr 1, Warszawa 1950, s. 31.

⁶⁶¹ „W związku z premierą „Halki” w Kijowie [...]” [w:] *ZSRR*, „Życie Śpiewacze” nr 2, Warszawa 1950, s. 32.

Taszkieniec⁶⁶². Jako zgodne z socjalistyczną ideologią ujęto również wystawienie *Halki* w reżyserii Leona Schillera w Państwowej Operze im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu⁶⁶³. W recenzji z tego przedstawienia symbolicznie odgraniczono od siebie te interpretacje pierwszej moniuszkowskiej opery, które zawarte w niej wątki sprowadzały do „tragedii miłosnej” od „jedynie słusznych” inscenizacji, w których uwypuklano wątek krytyki nierównych stosunków społecznych panujących pomiędzy warstwą szlachecką i chłopską w XIX-wiecznej Polsce. Przy tym podkreślano, że intencją samego kompozytora było, aby dzieło to zawierało „rewolucyjne treści”, co moim zdaniem należy odczytywać jako zabieg takiej reinterpretacji znaczenia działalności Stanisława Moniuszki i obecności jego postaci bądź dzieł w intersubiektywnej polskiej przestrzeni kulturowej, aby ten wytwór kulturowy wpisywał się w kanon tworzonej wtedy socjalistycznej polskości. Remitologizacja Stanisława Moniuszki – narodowego twórcy w muzyce polskiej na prekursora polskiego socjalizmu na początku lat 50-tych była realizowana przede wszystkim w ramach sterowanej centralnie polityki kulturalnej ludowego państwa polskiego. Przykładowo proces ten był wspierany przez produkcją filmową „Warszawska Premiera” w reżyserii Jana Rybkowskiego, której premiera miała miejsce 1951. 03. 04. Znamienne są słowa padające podczas jednej z pierwszych scen filmu z ust jednego z „rewolucjonistów” Włodzimierza Wolskiego, librecisty opery: „*Trzeba wywalczyć właściwe miejsce narodowej muzyce. Najwyższy czas przeforsować Halkę. To nie tylko sprawa narodowej muzyki. Halka to przede wszystkim uderzenie w obóz zacofania i ucisku*”. To co narodowe zostało tu utożsamione z tym, co socjalistyczne. Kompozytora ukazano jako zaangażowanego działacza, który poprzez swoją twórczość chce uwrażliwić rodaków na niedolę prostego człowieka a swoją pieśń narodową zaprzęgnąć w oręż walki o postęp. Odnosząc się do tego wydarzenia Andrzej Kiełpiński opublikował na kartach „Życia Śpiewaczego” artykuł tematyczny „Warszawska Premiera”, którego treścią jest film przedstawiający 10-letnie zmagania o możliwość zaprezentowania *Halki* na warszawskiej scenie operowej. W tekście tym nie tylko wprost nazwano Stanisława Moniuszkę prekursorem polskiego socjalizmu, ale zabiegi kompozytora i jego popleczników o zaprezentowanie jego pierwszej opery stołecznej publiczności zinterpretowano w duchu socjalistycznej polskości jako działania piętnujące antagonizm społeczny pomiędzy warstwą chłopską i szlachecką zamieszkującą ziemie polskie w XIX wieku⁶⁶⁴. Również w artykule tematycznym o praskich wystawieniach moniuszkowskiej *Halki*, opublikowanym w związku z prezentacją tej opery w inscenizacji Leona Schillera przez

⁶⁶² „W Teatrze Opery i Baletu im. Nawoi w Taszkieniec [...]” [w:] *ZSRR i kraje demokracji ludowej*, „Życie Śpiewacze” nr 1, Warszawa 1950, s. 32.

⁶⁶³ „Państwowa Opera im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu” [w:] *Co grają w naszych operach*, „Życie Śpiewacze” nr 2, Warszawa 1950, s. 17.

⁶⁶⁴ A. Kiełpiński, *Warszawska Premiera*, „Życie Śpiewacze”, nr 3 – 4, Warszawa 1951, s. 27 – 29.

poznańskich artystów na scenie Smetanowego Diwadla w Republice Czechosłowacji 17 i 21 marca 1951 roku, Stanisławowi Moniuszce przypisano rolę prekursora polskiego socjalizmu⁶⁶⁵.

Artykuły tematyczne dotyczące moniuszkowskiej twórczości operowej, przede wszystkim *Halki*, w większej ilości opublikowano dopiero na kartach „Życia Śpiewaczego” z 1958 roku, w związku z ogólnopolskimi obchodami 100-tnej rocznicy premiery 4-aktowej wersji tej opery. Już w pierwszym numerze pisma zamieszczono tekst Witolda Wrońskiego, w którym autor opisuje Stanisława Moniuszkę nie tylko jako kompozytora ale również postępowego myśliciela, który działa na rzecz niwelowania antagonizmu społecznego pomiędzy warstwami społecznymi chłopską i szlachecką⁶⁶⁶. Towarzyszyło temu odnoszenie postaci kompozytora i jego twórczości, zwłaszcza operowej do socjalistycznej polskości. Biorąc pod uwagę obchodzone w Polskiej Republice Ludowej 100-lecie warszawskiej premiery *Halki*, postać Stanisława Moniuszki i jego twórczość eksponowano również w trakcie jubileuszowego koncertu chóru mieszanego Halka z Bytoma, który miał miejsce 30. 11. 1958. w wypełnionej publicznością sali Opery Śląskiej. Podczas tego wieczoru prezentowano zarówno przedwojenną jak i ówczesną sylwetkę chóru, wykonywano zarówno fragmenty moniuszkowskich dzieł, *Halki*, *Flisa*, *Sonetów Krymski*, jak i kantaty zgodne z założeniami socrealizmu muzycznego. Powodowało to, że odbiorcy uczestniczyli w specyficznej podwójnej recepcji. To wydarzenie artystyczne, podobnie jak inne tego typu koncerty, przyczyniało się do wpisania postaci Stanisława Moniuszki i jego twórczości do intersubiektywnej przestrzeni kulturowej charakterystycznej dla socjalistycznej polskości, zgodnie z oficjalnymi wytycznymi władz ówczesnej formacji państwa polskiego względem treści realizowanych przez amatorskie zespoły kulturalne. Jednak przypomnienie przedwojennej i okupacyjnej działalności chóru Halka mogło powodować aktualizację znaczeń, które wówczas przypisywano obcowaniu z tym narodowym twórcą w muzyce⁶⁶⁷.

W 1965 obchodzono 20-lecie Polski Ludowej. W odniesieniu do tej rocznicy należy interpretować zamieszczenie już w pierwszym numerze „Życia Śpiewaczego” artykułu tematycznego, w którym Stanisław Moniuszko został ukazany nie tylko jako twórca *Halki* – której pierwsza, 2-aktowa wersja, w dosadny sposób krytykowała antagonizm klasowy panujący w feudalnej Polsce, ale również jako nauczyciel, wychowawca i społecznik, który współpracujący z amatorskimi zespołami muzycznymi, przedkładał zamiłowanie do sztuki muzycznej nad korzyści materialne. Publikacja tego typu tekstów ugruntowywała obecność w polskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej narracji łączącej kompozytora z socjalistyczną ideologią i z rolą społeczną prekursora polskiego socjalizmu. Zabieg ten był częścią procesu re-mitologizacji wytworu kulturowego, pierwotnie charakterystycznego dla kanonu narodowej nie-

⁶⁶⁵ B. Pomorski, „*Halka*” w *Pradze*, „Życie Śpiewacze” nr 5-6, Warszawa 1951 s. 53-56.

⁶⁶⁶ W. Wroński, *W setną rocznicę*, „Życie Śpiewacze” nr 1, Warszawa 1958, s. 5-7.

⁶⁶⁷ „Bytom. 45-lecie pracy chóru mieszanego „Halka” [...] [w:] *Co słyszał w Zjednoczeniu*, „Życie Śpiewacze” nr 1, Warszawa 1959, s.9.

socjalistycznej kultury polskiej, na jeden z symboli polskiego socjalizmu⁶⁶⁸. Ukazywanie osoby kompozytora, którego dorosła działalność odbywała się w XIX wieku, jako realizatora roli społecznej prekursora polskiego socjalizmu miało przekonać 100 lat później żyjących odbiorców jego postaci i twórczości do tego, że rozpoczęty po zakończeniu II wojny światowej proces konstytuowania socjalistycznego państwa polskiego to jedyna słusznna dziejowo droga.

Wydaje się, że proces re-mitologizacji wytworu kulturowego – postaci i twórczości Stanisława Moniuszki – z symbolu polskości na jeden z symboli polskiego socjalizmu powiódł się, jeżeli będziemy zjawisko to rozpatrywać w krótkiej, kilku bądź kilkunastoletniej perspektywie. O czasowym zasymilowaniu postaci Stanisława Moniuszki do kanonu socjalistycznej polskości, paradoksalnie, świadczy również fakt dopuszczenia do opublikowania na kartach „Życia Śpiewaczego” z 1972 roku, gdy w związku z 100-rocznicą śmierci kompozytora na terenie Polskiej Republiki Ludowej obchodzono „Rok Moniuszkowski”, kilku fragmentów książki Władysława Fabry’ego „Moniuszko: powieść biograficzna”, wydanej po raz pierwszy w 1938 roku. Fragmenty tej powieści oraz odnoszące się do nich wypowiedzi prasowe zawierały kontekst słowny łączący postać tego kompozytora z rolą społeczną narodowego twórcy w muzyce a sposobowi funkcjonowania jego postaci i twórczości w intersubiektywnej polskiej przestrzeni kulturowej przypisywano funkcję symbolu polskości, tak jak o miało miejsce w realizowanej przez I połowę XX wieku praktyce recepcji tego wytworu kulturowego wśród członków polskiej grupy narodowej. W obszerny sposób pisano o *Halce*, *Strasznym Dworze*, *Parii* i pieśniach zawartych w XII tomach *Śpiewników Domowych* jako o dziełach naszego liryka, narodowego wieszcza⁶⁶⁹, ale również, zgodnie z wykreowanym w II połowie XIX wieku i podtrzymywanym w I połowie XX wieku mitem, postaci kompozytora przypisano polską tożsamość narodową, którą miał on sobie najpełniej uświadomić podczas zwiedzania Wawelu⁶⁷⁰. Sądzę, że dopuszczenie do publikacji tekstów kreślących znaczenie obecności postaci i twórczości Stanisława Moniuszki w polskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej, które nie zawierały narracji bezpośrednio łączącej ten wytwór kulturowy z socjalistyczną ideologią, świadczy o tym, że „ideolodzy polskiego socjalizmu”, „strażnicy ówczesnego ustroju ludowego państwa polskiego” nie obawiali się już skutków, jakie mogłaby wywołać ich recepcja. Należy pamiętać, że w 1972 roku miał miejsce związany z objęciem władzy przez Edwarda Gierka okres „otwarcia się na zachód”, przyjęcia zagranicznych pożyczek, związanej z tym realizacji budowy rozwiniętego społeczeństwa socjalistycznego i propagandy sukcesu. Z drugiej strony, biorąc pod uwagę długą perspektywę czasową, przy

⁶⁶⁸ M. Stokowska, *Licząc na dobrą wolę zacnych amatorów*, „Życie Śpiewacze” nr 1, Warszawa 1965, s. 8-9.

⁶⁶⁹ W. Fabry, „Premiera”, fragment powieści „Moniuszko: powieść biograficzna”, „Życie Śpiewacze” nr 1, Warszawa 1972, s. 8-10.

⁶⁷⁰ W. Fabry, „Ślubowanie”, fragment powieści „Moniuszko: powieść biograficzna”, „Życie Śpiewacze” nr 2, Warszawa 1972, s. 12-13.

pomocy której badam proces budowania tożsamości narodowej poprzez muzykę za sprawą recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska w XX wieku, publikacja nieodniesionych do socjalistycznej ideologii tekstów o tematyce moniuszkowskiej w czasopiśmie o zasięgu ogólnopolskim skierowanym do zrzeszonych amatorskich zespołów śpiewaczych i instrumentalnych działających na terytorium Polskiej Republiki Ludowej, a więc również do śląskich amatorskich śpiewaków i muzyków, może też być odczytana jako przejaw procesu przywracania intersubiektywnej przestrzeni kulturowej polskiego, nie-socjalistycznego wymiaru.

IX.III: Podwójna narracja moniuszkowska na Górnym Śląsku w latach 1948 – 1984

Na kartach „Życia Śpiewaczego”/”Życia Muzycznego” z lat 1948 - 1984 oraz w dokumentach archiwalnych Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr – spadkobiercy Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, drukowane były zarówno takie wypowiedzi prasowe, które wskazywały na zachodzenie w analizowanym okresie recepcji socjalistycznej interpretacji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki jak i dokumenty wskazujące na kultywowanie po II wojnie światowej na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska twórczości Stanisława Moniuszki jako alternatywy wobec realizacji socjalistycznych treści. Przy czym na kartach analizowanego czasopisma dużo częściej publikowano dokumenty wskazujące na proces redefinicji znaczeń tradycyjnie łączonych z postacią i twórczością Stanisława Moniuszki, przekształcający obecną w intersubiektywnej polskiej bądź górnośląskiej przestrzeni kulturowej narracje czyniącą z tego kompozytora odpowiednio symbol polskości lub symbol polskości Górnego Śląska na symbol polskiego socjalizmu. Służyło temu publikowanie wypowiedzi prasowych, w których Stanisława Moniuszkę odnoszono do realizowanej na różnym poziomie, od regionalnego (historyczno-geograficznym obszar Górnego Śląska) po ponadnarodowy (kraje bloku wschodniego), ideologii socjalistycznej bądź kompozytorowi przypisywano rolę społeczną prekursora polskiego socjalizmu. Proces ten był wspierany przez rozpowszechnianie artykułów tematycznych, w których operę *Halkę*, za sprawą zawartej w treści jej libretta krytyki nierówności klasowych panujących na XIX-wiecznej feudalnej ziemi polskiej, mitologizowano na dzieło, w którym kompozytor wyraził swoje zaangażowanie w walce o sprawiedliwość społeczną. W tego typu wypowiedziach prasowych abstrahowano od faktu złagodzenia w drugiej IV-aktowej wersji opery ostrza krytyki nieludzkich stosunków panujących pomiędzy przedstawicielami chłopów i szlachty w ramach feudalnego ustroju gospodarczo-państwowego charakterystycznego do pierwszej, II-aktowej wersji opery. Obchodzone w 1958 roku 100-lecie warszawskiej premiery *Halki*, pomimo, że odnosiło się do rozszerzonej wersji dzieła, na kartach „Życia Śpiewaczego” było opisywane w taki sposób, aby w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej Polskiej Republiki Ludowej, w tym na włączonym do tego państwa historyczno-

geograficznym obszarze Górnego Śląska, upowszechnić narrację przypisującą Stanisławowi Moniuszce rolę społeczną prekursora polskiego socjalizmu. Wypowiedzi prasowe zawierające tego typu kontekst słowny były charakterystyczne zwłaszcza dla 10-ciu roczników „Życia Śpiewaczego” z lat 1949 – 1958. W okresie tym również działalność śląskich zrzeszonych amatorskich zespołów śpiewaczych i instrumentalnych wprzęgnięto w centralnie sterowany proces kształtowania nowego socjalistycznego narodu polskiego. Unaocznia to analiza wypowiedzi prasowych opisujących zmagania o odbudowę katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki podjęte przez osoby związane z tradycją Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Dopóki monument i organizacja, której członkowie i sympatycy zabiegali o jego odbudowę kojarzone były z charakterystyczną dla Dwudziestolecia międzywojennego relacją etniczną integrującą na płaszczyźnie kulturalnej śląskość z polskością, dopóty w zamieszczony na kartach „Życia Śpiewaczego” wypowiedziach prasowych donoszono o przeszkodach w realizacji tej idei. W artykułach tematycznych i sprawozdaniach, w tym również w dokumentach przedrukowanych z „Dziennika Zachodniego” i „Trybuny Robotniczej” znajdowały się informacje wskazujące z jednej strony na kultywowanie twórczości moniuszkowskiej jako alternatywy wobec realizacji socjalistycznych treści przez osoby związane z tradycją Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, z drugiej strony na zachodzenie centralnie sterowanego procesu redefinicji tradycyjnej narracji moniuszkowskiej czyniącej z postaci tego kompozytora symbol polskości Górnego Śląska na treść czyniącą z tego wytworu kulturowego w symbol polskiego socjalizmu. Dopiero gdy „przedstawiciele władz centralnych”, „ideolodzy ówczesnego systemu państwa polskiego” uznali proces rozpowszechniania ideologii socjalistycznej za na tyle ugruntowany wśród mieszkańców włączonego do państwa polskiego historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska, aby oficjalnie, na kartach „Dziennika Zachodniego” zdjąć ze Związku Śląskich Kół Śpiewaczych miano organizacji „reakcyjnej”(1958 rok), idea odbudowy katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki zyskała przychylność i dotacje ze strony podporządkowanych władzy centralnej instytucji państwowych, co pozwoliło na jej realizację. Wiązało się to jednak z tym, że mająca miejsce we wrześniu 1959 roku oficjalna uroczystość odsłonięcia odbudowanego monumentu usytuowanego na placu Karola Miarki w Katowicach na cokole z napisem: MONIUSZCE-ŚPIEWACY ŚLĄSCY miała taki charakter, aby jej przeżywanie i opisywanie służyło rozpowszechnianiu kontekstu słownego czyniącego z tego wytworu kulturowego symbol polskiego socjalizmu. Znamienne jest jednak to, że w kolejnych latach działacze, śpiewacy i instrumentalisci zrzeszonych śląskich amatorskich zespołów muzycznych obchodzili rocznicę wybudowania tego monumentu w 1930 roku a nie jego odbudowy oraz czcili 50-tą i kolejne rocznice istnienia swojej organizacji uznając za jej początek rok 1910. Wskazuje to na proces kultywowania tradycji Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, a w jego ramach twórczości Stanisława Moniuszki, jako alternatywy wobec realizacji socjalistycznych treści. Jednakże

przez lata 1948 – 1984 na kartach analizowanych dokumentów donoszono o realizacji takich cyklicznych imprez muzycznych jak Miesiąc Przyjaźni Polsko-Radzieckiej, Festiwal Muzyki Rosyjskiej i Radzieckiej, 1-mjowe Święto Pracy, podczas których wykonywano zarówno moniuszkowską twórczość jak i robotnicze czy rewolucyjne pieśni kantaty. Ponadto drukowanie na kartach „Życia Śpiewaczego” informacji o uroczystościach odsłonięcia pomników Stanisława Moniuszki w Częstochowie (1958) bądź w Raciborzu (1961), które nie konotowały skojarzeń z wypracowaną w I połowie XX wieku górnśląską tradycją recepcji postaci i dzieł tego kompozytora, gdyż miały miejsce na obszarach, które nigdy nie należały do Górnego Śląska, ale za sprawą reform administracyjnych ludowego państwa polskiego działające na nich amatorskie zespoły śpiewacze i instrumentalne formalnie włączono okresowo do organizacji – spadkobiercy Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, sprzyjały rozpowszechnianiu w polskiej i górnśląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej narracji czyniącej z tego wytworu kulturowego symbol polskiego socjalizmu. Dodatkowo tego typu wydarzenia i rozpowszechnianie opisujących je wypowiedzi prasowych przyczyniały się do zacierania się górnśląskiej tożsamości kulturowej. Temu celowi służyło również włączanie śląskich amatorskich chórów i zespołów instrumentalnych w koncerty organizowane z okazji kolejnych dziesięcioleci istnienia ludowego państwa polskiego. Na kartach analizowanego czasopisma i wydawnictw opartych na archiwalnych dokumentach dzisiejszego Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr, pierwotnie Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, dotyczących lat 1948 – 1984 dominowały te moniuszkowskie wypowiedzi prasowe, które zawierały kontekst słowny odnoszący postać i twórczość kompozytora do socjalizmu. Jednak przez cały ten okres w materiałach tych obecna była również narracja przypisująca kompozytorowi rolę społeczną narodowego twórcy w muzyce, a obcowanie z tym wytworem kulturowym określająca jako kontakt z symbolem polskości bądź symbolem polskości Górnego Śląska. Pomimo, że tego typu wypowiedzi prasowe w oficjalnych wydawnictwach, które udostępniano obywatelom ludowego państwa polskiego, występowały rzadziej niż narracja redefiniująca postać i twórczość Stanisława Moniuszki na symbol polskiego socjalizmu, to dla tożsamości kulturowej śląskich zrzeszonych kół śpiewaczych i instrumentalnych skoncentrowanych wokół reaktywowanego w 1985 roku „Śpiewaka Śląskiego” przedwojenna górnśląska tradycja moniuszkowska okazała się istotna, a nawet kluczowa. Potwierdza to również analiza opublikowanych archiwalnych dokumentów organizacji – spadkobiercy Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Znamienny jest fakt, że Jan Fojcik, w swojej monografii śląskiego ruchu śpiewaczego z lat 1945 – 1974, wydanej w 1983 roku, nie tylko wyłącznie stosuje termin Związek Śląskich Kół Śpiewaczych, ale w sposób sprawozdawczy, rzeczowy informuje o najważniejszych corocznych działaniach tych zespołów bez stosowania socjalistycznej nowomowy. W tej publikacji działania na rzecz odbudowy katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki, uroczystość jego odsłonięcia i obchody rocznic jego powstania jawią się jako nawiązanie do wypracowanej w I połowie XX

wieku w ramach Związku Śląskich Kół Śpiewaczych górnośląskiej tradycji moniuszkowskiej. To, że owa narracja moniuszkowska funkcjonowała wśród wyrosłych na tradycji „Złotego wieku śpiewactwa śląskiego” działaczy, dyrygentów, chórzystów i instrumentalistów amatorów jako alternatywa wobec realizacji socjalistycznych treści w realiach Polskiej Republiki Ludowej potwierdza również „Kronika Śląskiego Oddziału Polskiego Związku Chórów i Orkiestr 1975-1986” autorstwa Leona Markiewicza, oparta na archiwalnych dokumentach tej organizacji. Ponieważ praca ta została wydana już w wolnej Polsce, w 1998 roku, autor podczas redakcji zawartych w niej poszczególnych wypowiedzi dysponował swobodą w nadaniu im kształtu i w ich interpretacji. Ciekawe jest jednak to, że biorąc pod uwagę śląsko – polskie relacje etniczne, narracja kroniki nawiązuje do retoryki wypracowanej w Dwudziestoleciu międzywojennym na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka”. Pozwala to na wyciągnięcie wniosku, iż charakterystyczną cechą zdziesiątkowanego w okresie ludowego państwa polskiego śląskiego społecznego ruchu śpiewaczego i instrumentalnego, oprócz troski o przetrwanie, było kultywowanie na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska twórczości Stanisława Moniuszki jako alternatywa wobec realizacji socjalistycznych treści.

Ekspozowanie postaci Stanisława Moniuszki i jego twórczości podczas masowych koncertów służących propagandzie socjalistycznej polskości, idei przyjaźni polsko–radzieckiej, opiewających socjalistyczne budownictwo a w jego ramach codzienne zwycięstwo nowego, socjalistycznego człowieka oraz braterstwo narodów państw demokracji ludowej organizowanych w latach 1945-1984 na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska świadczyła o zachodzeniu procesu recepcji socjalistycznej interpretacji postaci i twórczości tego kompozytora. Natomiast reaktywacja cyklicznych wydarzeń artystycznych charakterystycznych dla śląskiego amatorskiego ruchu śpiewaczego I połowy XX wieku i organizacja wydarzeń artystycznych odnoszących się do wypracowanej w „złotym wieku” śpiewactwa śląskiego moniuszkowskiej tradycji wskazywała na kultywowanie przez autochtonicznych mieszkańców historyczno-geograficznym obszaru Górnego Śląska twórczości Stanisława Moniuszki jako alternatywy wobec realizacji socjalistycznych treści.

Rozdział X: Stanisław Moniuszko w ramach działalności zrzeszonych amatorskich śląskich zespołów muzycznych w latach 1985 – 2010

X.I: Od Oddziału Śląskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr do Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr - powrót do tradycji Związku Śląskich Kół Śpiewaczych

W II połowie lat 80. Oddział Śląski Polskiego Związku Chórów i Orkiestr częściej niż w poprzednich latach funkcjonowania w ramach socjalistycznego państwa polskiego, organizował przedsięwzięcia artystyczne, których wymowa ideologiczna związana była z podmiotową realizacją śląskości. Istotnym wydarzeniem było ustanowienie rocznicy III Powstania Śląskiego świętem Oddziału Śląskiego PZChiO w Katowicach i zainicjowanie cyklicznego Święta Pieśni i Muzyki Polskiej nawiązującego do międzywojennej tradycji śląskich świąt pieśni. Uchwała Walnego Zjazdu Sprawozdawczo-Wyborczego Śląskiego Oddziału PZChiO (24.03.1985.) głosiła, że zaplanowane na 12.05.1985. uroczystości mają na celu kultywowanie piękna polskiej kultury i oddanie hołdu górnośląskiemu ludowi⁶⁷¹. Znamienne, że w ramach realizowanych w maju obchodów złożono kwiaty, oddano hołd i śpiewano zarówno pod katowickim Pomnikiem Stanisława Moniuszki jak i Pomnikiem Powstańców Śląskich i Pomnikiem Harcerzy Śląskich – obrońców Katowic z września 1939 roku. Śląskość realizowana za sprawą tej uroczystości jest zrównana z taką polskością, która była kultywowana na tym terenie w Dwudziestoleciu międzywojennym, a więc stanowiła alternatywę wobec rzeczywistości PRL'u.

W 1985 roku Oddział Śląski PZChiO w Katowicach uzyskał pozwolenie od Głównego Urzędu Kontroli Publikacji i Widowisk w Warszawie na wznowienie wydawania „Śpiewaka Śląskiego”. Czasopismo reaktywowano jako kwartalnik. Połączony 1 i 2 numer pisma za IV kwartał 1985 roku i I kwartał 1986 roku rozpowszechniano w postaci powielanej kopii maszynopisu. Formę wydruku prasowego tytuł ten uzyskał dopiero w 1989 roku. Znamienne, że wiązało się to z faktem nadania tytułowej stronie periodyku takiej szaty graficznej, która odwoływała się do moniuszkowskiej tradycji „złotego okresu śpiewactwa śląskiego” - szkicu katowickiego monumentu kompozytora z podpisem: MONIUSZCE - ŚPIEWACY ŚLĄSCY. Kolejna zmiana na szaty graficznej miała miejsce w 2010 roku.

Zmiany linii programowej „Śpiewaka Śląskiego” w latach 1985 – 2010 wynikały z formalnych i ideologicznych przekształceń związku, którego tytuł ten był organem. Miejscem wydania pierwszych 13 numerów kwartalnika były Katowice i Częstochowa, a po odłączeniu się w 1990 roku okręgu częstochowskiego – tylko Katowice. Należy zaznaczyć, że od początku

⁶⁷¹ L. Markiewicz, *Kronika Śląskiego Oddziału Polskiego Związku chórów i Orkiestr 1975 – 1989*, Katowice 1998, s. 65-66.

na kartach wznowionego „Śpiewaka Śląskiego” stosowano podwójną numerację; tą, która jako pierwszy numer periodyku określała pismo z przełomu 1985 i 1986 roku oraz numerację wskazującą na kontynuację „Śpiewaka Śląskiego” z 1920 roku. O aktywizacji w intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej idei Związku Śląskich Kół Śpiewaczych świadczy również dodawanie od 3-go numeru (1989 rok) podtytułu: organ Oddziału Śląskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr w Katowicach - Związku Śląskich Kół Śpiewaczych.

W 1990 roku obchodzono 80-lecie założenia tej organizacji, ale brak dotacji państwowych spowodował, że uroczystości tych nie zorganizowano z rozmachem. Jednakże w wymiarze symbolicznym Oddział Śląski PZChiO zawsze podkreślał swoją łączność ze Związkiem Śląskich Kół Śpiewaczych. W latach 1991 – 1993 żadne imprezy kulturalno-artystyczne organizowane przez Oddział Śląski PZChiO nie były dotowane z budżetu centralnego bądź wojewody, co przyczyniło się do wykreślenia z listy członków 16 chórów i 24 orkiestry. Jednak od roku 1993 śląski społeczny zorganizowany ruch muzyczny powoli zaczął wracać na ścieżkę rozwoju. Było to związane z inicjatywą organizowania cyklicznego, corocznego festiwalu „**Trojok Śląski**” Katowice – Cieszyn - Ostrawa, do której zaproszono zrzeszenia amatorskich chórów i orkiestr dętych działające na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska. Oprócz tego propagatorzy zorganizowanego śląskiego społecznego ruchu muzycznego dbali o uczczenia odpowiednimi koncertami i obchodami kolejnych okrągłych rocznic utworzenia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych (1995 rok – 85-lecie, 2000 rok – 90-lecie, 2005 – 95-lecie, 2010 – 100-lecie) i poszczególnych wieloletnich kół śpiewaczych, takich jak chóry mieszane Ogniwo z Katowic (1993 rok – 80-lecie, 2003 rok – 90-lecie) czy Śląski Chór Górniczy Polonia-Harmonia z Piekar Śląskich (2007 rok – 95-lecie). Organizacja tego typu imprez artystycznych spowodowała stopniowe zwiększanie się liczby chórów zrzeszonych w Oddziale Śląskim PZChiO, pomimo trudności finansowych. Stan członkowski oszacowany dla 1999 roku wynosił 119 kół śpiewaczych i 98 orkiestr⁶⁷², a w 2009 roku w Oddziale Śląskim zrzeszone były 152 chóry i 51 zespołów instrumentalnych⁶⁷³. O podmiotowym charakterze śląskości w działalności tego stowarzyszenia świadczy również przyjęta 19.04.2009. podczas Walnego Zjazdu Delegatów Oddziału Śląskiego PZChiO uchwała nr 12 o następującej treści: „*Delegaci postanawiają przekształcić Oddział Śląski Polskiego Związku Chórów i Orkiestr w Katowicach na: Autonomiczne Stowarzyszenie śpiewaczo –*

⁶⁷² R. Hanke, *Śląski społeczny ruch muzyczny: wczoraj, dziś, jutro : 70 lat Polskiego Związku Chórów i Orkiestr*, Katowice : Śląska Biblioteka Muzyczna ; Warszawa : PZChiO. Oddział Śląski, 1996 s. 90 – 96.

⁶⁷³ A. Wójcik, *Kondycja społecznego ruchu muzycznego na Śląsku. Raport zrealizowany ze środków Samorządu Województwa Śląskiego i Narodowego Centrum Kultury*, www.regionalneobserwatoriumkultury.pl/woj.html?file=tl_files/... s.31. (10.10.2011).

muzyczne o nazwie: ŚLĄSKI ZWIĄZEK CHÓRÓW I ORKIESTR”⁶⁷⁴. Związek ten działa w granicach polskiego województwa śląskiego, ale według jego ideologów i propagatorów jest on zamierzonym zwróceniem się do tradycji, nawiązaniem do mającego miejsce przed stu laty powołania Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Wśród celów zapisanych w statucie ŚZChiO znajdujemy popularyzację polskiej twórczości za granicą, podtrzymywanie tradycji narodowej, pielęgnowanie polskości, rozwój świadomości narodowej, obywatelskiej i kulturowej, działania na rzecz integracji europejskiej oraz rozwijanie kontaktów i współpracy między społecznościami. Ponadto w zakończeniu dokumentu wprowadzono rozdział dotyczący Konfraterni Najstarszych Chórów i Orkiestr, w którym zaznaczono, że jej członkowie „*stosownie do zasięgu oddziaływania Związku Śląskich Kół Śpiewaczych jako protoplasty aspiracji muzycznych społeczności śląskiej, dążyć będą do zespolenia braci śpiewaków i muzyków-amatorów w obrębie tradycyjnego Górnego Śląska, ze Śląskiem Opolskim oraz Cieszyńskim*”⁶⁷⁵. Zestawienie ze sobą informacji z początkowej i końcowej części Statutu ŚZChiO pozwala zauważyć, że podmiotem działań tego stowarzyszenia nie jest polskość a (górn)śląskość rozumiana jako przestrzeń wielokulturowa. Polskość nie jest dominującą treścią tego dokumentu, ale gdy jest w nim o niej mowa używa się przymiotników jednoznacznie ją identyfikujących. Zastanawiające jest jednak wyróżnianie jako głównych celów organizacji podtrzymywanie tradycji narodowej, rozwój świadomości narodowej, obywatelskiej i kulturowej bez jednoznacznego wskazania grupy etnicznej, do której ta tradycja czy świadomość przynależy. Podobnie, propagowane w ramach integracji europejskiej rozwijanie kontaktów i współpracy między społecznościami wpisano bez konkretnego wskazania o jakie społeczeństwa chodzi. Owe nieokreślone zwroty: „tradycja narodowa”, „świadomość narodowa, obywatelska i kulturowa” zostają dookreślone w rozdziale dotyczącym działania członków Konfraterni Najstarszych Chórów i Orkiestr poprzez tradycyjną górnośląskość, która z powodu „długiego trwania” jako teren pogranicza kulturowego i terytorialnego charakteryzuje się wielokulturowością. Szacuje się, że w roku 2010 do Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr należało około 5000 osób⁶⁷⁶. W roku tym obchodzono uroczystość 100- lecia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, co relacjonowano na kartach „Śpiewaka Śląskiego”, od 2010 mianowanego organem Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr.

⁶⁷⁴ A. Wójcik, *Kondycja społecznego ruchu muzycznego na Śląsku. Raport zrealizowany ze środków Samorządu Województwa Śląskiego i Narodowego Centrum Kultury*, s.29, www.regionalneobserwatoriumkultury.pl/woj.html?file=tl_files/, (10.10.2011).

⁶⁷⁵ Statut Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr, s. 12, http://szchio.sileman.net.pl/images/statut_2010.pdf (10.10.2011).

⁶⁷⁶ A. Wójcik, *Kondycja społecznego ruchu muzycznego na Śląsku. Raport zrealizowany ze środków Samorządu Województwa Śląskiego i Narodowego Centrum Kultury*, s.33 www.regionalneobserwatoriumkultury.pl/woj.html?file=tl_files/, (10.10.2011).

X.II: Stanisław Moniuszko jako wytwór kulturowy funkcjonujący w ramach intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej na podstawie analizy „Śpiewaka Śląskiego” z lat 1985 – 2010

Na kartach „Śpiewak Śląski” z lat 1985 - 2010 treści moniuszkowskie pojawiały się w różnych gatunkach dziennikarskich: artykułach tematycznych, fragmentach artykułów o innej tematyce, sprawozdaniach, odezwach do śpiewaków śląskich, recenzjach z koncertów, informacjach prasowych, wywiadach, dokumentacji graficznej i zapowiedziach. Ilość i rodzaj wypowiedzi prasowych drukowanych w poszczególnych latach na kartach „Śpiewaka Śląskiego”, które zawierały narrację moniuszkowską przedstawia Tabela X.I.

Na kartach „Śpiewaka Śląskiego” w latach 1985 – 2010 moniuszkowskie treści drukowano najczęściej we fragmentach artykułów o działalności zespołów śpiewaczych bądź muzycznych zrzeszonych w Oddziale Śląskim Polskiego Związku Chórów i Orkiestr/Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr (105). Zmiana ustroju państwowego z socjalistycznego na kapitalistyczny w 1989 roku nie wpłynęła bezpośrednio na zwiększenie częstotliwości publikowania na kartach analizowanego tytułu prasowego moniuszkowskich wypowiedzi prasowych. Sytuacjami, które powodowały, że w ostatnim dziesięcioleciu XX wieku częściej poruszano kwestię śląskiej tradycji moniuszkowskiej były kolejne realizacje Święta Śląskiej Pieśni Chóralnej „Trojok Śląski” i przygotowania do obchodów rocznic Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, 85- i 90-lecia tej organizacji. Zdecydowanie częściej kwestia śląskiej tradycji moniuszkowskiej była poruszana we fragmentach artykułów o działalności organizacji i zrzeszonych w niej zespołów muzycznych w latach 1999 – 2010. Było to związane z propagandą milenijnych uroczystości zaplanowanych na 2000 rok, 95-leciem Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w 2005 roku, formalnym przekształceniem Oddziału Śląskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr w samodzielny Śląski Oddział Chórów (2009) i Orkiestr i obchodami 100-tnej rocznicy założenia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych (2010).

Drugą wartość stanowi 72-krotne publikowanie treści moniuszkowskich w ramach sprawozdań z działalności śląskich zrzeszonych amatorskich zespołów śpiewaczych i instrumentalnych. W ostatnich latach istnienia Polskiej Republiki Ludowej miało to miejsce w 9-ciu dokumentach opublikowanych na kartach „Śpiewaka Śląskiego”. Po zmianie ustroju w pierwszych 10–ciu latach postać Stanisława Moniuszko też nie była specjalnie eksponowana. Zwiększenie ilości treści moniuszkowskich w ramach sprawozdań z działalności śląskich zrzeszonych amatorskich zespołów śpiewaczych i instrumentalnych nastąpiło w latach 1999 – 2010, co było związane z opisem przebiegu ważnych dla tej organizacji przedsięwzięć artystycznych takich jak: uroczystości milenijne połączone z obchodami 90-lecia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, rocznice 95- i 100-lecia tej organizacji, kolejne edycje „Trojoka

Śląskiego” czy formalne przekształceniem Oddziału Śląskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr w samodzielny Śląski Związek Chórów i Orkiestr (2009).

Tabela X. I: Ilość i rodzaj wyselekcjonowanych do analizy wypowiedzi prasowych drukowanych w poszczególnych latach na kartach „Śpiewaka Śląskiego” w latach 1985 - 2010.

Wypowiedź prasowa Rok	fragment artykułu o innej tematyce	artykuł tematyczny	sprawozdanie	odezwa	recenzja	informacja prasowa	wywiad	zdjęcie	zapowiedź
1985	2	1	0	0	0	0	0	0	0
1986	0	0	1	0	0	0	1	0	0
1987	2	2	2	0	0	0	0	2	0
1988	3	2	4	0	0	3	0	0	0
1989	0	3	2	0	2	2	0	3	0
1990	2	3	3	0	1	0	0	1	0
1991	0	0	1	0	0	3	0	1	0
1992	0	1	2	2	0	0	0	0	0
1993	4	1	1	2	0	1	1	0	0
1994	2	0	0	1	0	0	1	0	0
1995	3	0	1	1	0	0	0	0	0
1996	3	1	1	1	1	0	0	1	0
1997	4	0	4	0	0	1	0	0	1
1998	4	5	1	2	2	1	0	0	0
1999	13	0	4	1	1	5	0	0	0
2000	5	0	4	1	0	2	0	0	0
2001	7	1	5	0	0	1	0	0	1
2002	10	0	7	0	3	3	1	1	2
2003	5	2	5	1	1	1	0	0	0
2004	4	0	5	0	1	0	0	0	0
2005	9	1	5	0	1	2	0	1	0
2006	2	0	4	0	2	0	0	0	0
2007	1	2	1	0	1	0	0	0	0
2008	7	0	3	0	3	0	0	0	0
2009	11	1	1	0	1	0	0	0	0
2010	4	4	5	0	2	3	0	1	1
suma	105	30	72	12	22	28	4	11	5

Artykuły tematyczne poświęcone górnosłaskiej tradycji recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki na kartach „Śpiewaka Śląskiego” z lat 1985 – 2010 opublikowano ponad 5 razy rzadziej niż wskazujące na ten proces treści moniuszkowskie zawarte we fragmentach

wypowiedzi prasowych o innej tematyce. 8-krotnie uczyniono to na kartach pierwszych numerów wznowionego pisma (1985 – 1989), a w kolejnych dwóch dziesięcioleciach jego wydawania tylko 11-krotnie.

Z kolei informacje prasowe dotyczące wykonywania moniuszkowskiej twórczości przez poszczególne amatorskie chóry śląskie bądź orkiestry dęte zamieszczano na kartach „Śpiewaka Śląskiego” dopiero od 1988 roku i przez kolejne 10 lat (do 1998) czyniono to sporadycznie (11-krotnie). Z podobną częstotliwością informowano o wykonywaniu specyficznie moniuszkowskiego repertuaru przez zrzeszone w Oddziale Śląskim PZCHiO/Śląskim Związku Chórów i Orkiestr zespoły muzyczne przez kolejnych 12 lat wydawania czasopisma. Ogółem tego typu wypowiedzi prasowych w latach 1985 – 2010 opublikowano tylko 28. Jeszcze rzadziej we wznowionym „Śpiewaku Śląskim” przez pierwsze 25 lat jego wydawania publikowano recenzje z moniuszkowskich koncertów zorganizowanych przez śląskich śpiewaków bądź muzyków amatorów. W latach 1989 – 1998 w czasopiśmie tym umieszczono tylko 6 tego typu dokumentów. Częściej, 16-krotnie, czyniono to przez kolejne 12 lat wydawania „Śpiewaka Śląskiego”. Na 192 numery tego pisma uczyniono to 22-razy.

Należy też zwrócić uwagę na drukowane odezwy do śpiewaków śląskich i zdjęcia katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki. Co prawda ilościowo opublikowano ich niewiele, bo odpowiednio 12 i 11 przez 25 lat wydawania „Śpiewaka Śląskiego”, ale towarzyszące im treści znacząco kreowały obecność postaci i twórczości Stanisława Moniuszki w intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej.

Zamieszczonymi na kartach analizowanego czasopisma gatunkami dziennikarskimi, które bardzo rzadko w latach 1985 – 2010 zawierał treści moniuszkowskie były zapowiedzi (5-krotne zastosowanie kodu) i wywiady (4-krotne zastosowanie kodu).

Biorąc pod uwagę pierwsze lata wydawania wznowionego „Śpiewaka Śląskiego” (1985 – 1989) analizy kontekstu słownego towarzyszącego publikowaniu na jego kartach moniuszkowskich treści dokonałam pod kątem następujących pytań badawczych:

- **Recepcje socjalistycznej interpretacji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska po II wojnie światowej.**
- **Kultywowanie na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska twórczości Stanisława Moniuszki jako alternatywa wobec realizacji socjalistycznych treści.**

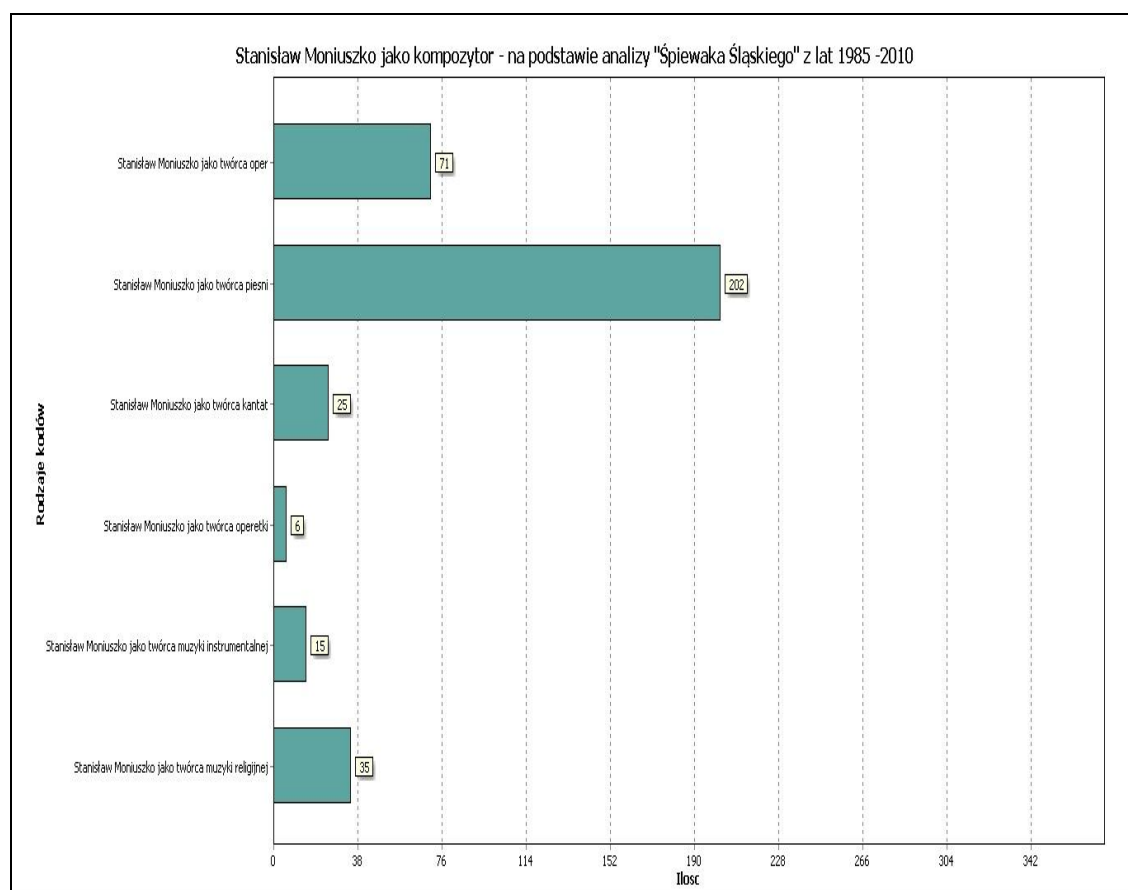
W 1989 roku miały miejsce obrady okrągłego stołu, czerwcowe wybory do sejmu i senatu, które wygrała związana z „Solidarnością” opozycja. Rok ten uznaję za przełomowy jeśli chodzi o odgraniczenie okresu, w którym działalność artystyczna formalnie musiała być podporządkowana socjalistycznej ideologii, od czasu nieskrępowanego narzuconą przez państwo ideologią funkcjonowania instytucji kulturalnych. Wypowiedzi prasowe zamieszczone

w 192 numerach „Śpiewaka Śląskiego” z lat 1990 – 2010 analizowałam pod kątem następujących pytań badawczych:

- Dbłość o spuściznę muzyczną Stanisława Moniuszki przez związaną z ruchem muzycznym ludność zamieszkałą na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska po roku 1989 jako czynność artystyczna w funkcji czynności społecznej chroniącej obecność polskiej kultury w tym regionie
- Dbłość o spuściznę muzyczną Stanisława Moniuszki przez związaną z ruchem muzycznym ludność zamieszkałą na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska po roku 1989 jako czynność artystyczna w funkcji czynności społecznej świadczącej o wielokulturowości tego regionu.

X.II.I: Twórczość Stanisława Moniuszki na kartach „Śpiewaka Śląskiego”

Tworzone przez Stanisława Moniuszkę gatunki muzyczne, które opisywano na kartach analizowanego czasopisma w latach 1985 – 2010 zostały przedstawione w Tabeli X.II. oraz na Wykresie. X.I.



Wykres. X. I: Ilość wypowiedzi prasowych drukowanych na kartach „Śpiewaka Śląskiego” w latach 1985 – 2010 odpowiadającej kodom przypisanym kategorii: Stanisław Moniuszko jako kompozytor.

Tabela X. II: Ilość wypowiedzi prasowych drukowanych w poszczególnych latach na kartach „Śpiewaka Śląskiego” w latach 1985 – 2010 odpowiadających kodom przypisanym kategorii: Stanisław Moniuszko jako kompozytor.

Kod Rok	Stanisław Moniuszko - twórca oper	Stanisław Moniuszko - twórca pieśni	Stanisław Moniuszko - twórca kantat	Stanisław Moniuszko - twórca operetki	Stanisław Moniuszko - twórca muzyki instrumentalnej	Stanisław Moniuszko - twórca muzyki religijnej
1985	1	1	0	0	0	0
1986	1	1	0	0	1	0
1987	1	5	1	0	0	0
1988	7	8	0	0	0	1
1989	2	11	2	0	1	1
1990	5	5	1	0	1	0
1991	1	4	0	0	0	0
1992	3	2	0	0	3	0
1993	1	7	2	0	0	0
1994	0	4	0	0	0	0
1995	1	3	0	0	0	1
1996	2	6	0	0	0	1
1997	1	7	1	1	0	1
1998	3	6	2	0	0	1
1999	5	18	1	0	1	2
2000	3	6	2	2	1	4
2001	1	14	0	0	0	1
2002	4	23	0	1	0	6
2003	3	10	4	1	1	2
2004	5	6	0	0	0	0
2005	6	12	2	0	0	2
2006	2	8	0	0	0	2
2007	1	4	0	0	0	1
2008	2	8	2	1	1	4
2009	4	10	4	0	0	5
2010	6	13	1	0	5	0

W „Śpiewaku Śląskim” z lat 1985 – 2010 najczęściej drukowano wypowiedzi prasowe dotyczące pieśniarskiej twórczości Stanisława Moniuszki (202). Przede wszystkim były to dokumenty świadczące o stałej obecności poszczególnych pieśni kompozytora w repertuarze śląskich amatorskich chórów. Tendencja ta utrzymywała się przez cały 25-letni okres.

Prawie 3 razy rzadziej publikowano w analizowanym czasopiśmie materiały w części bądź w całości dotyczące moniuszkowskich oper (72). W ostatnich latach Polskiej Republiki Ludowej (1985 – 1989) uczyniono to 12-krotnie, jednak nie były to samodzielne artykuły tematyczne poświęcone moniuszkowskiej twórczości scenicznej, ale fragmenty wypowiedzi prasowych, w których kreślono dzieje Związku Śląskich Kół Śpiewaczych bądź sylwetki

chórów śląskich noszących nazwę Halka lub Stanisław Moniuszko. W dwóch kolejnych dziesięcioleciach funkcjonowania III Rzeczypospolitej Polskiej ilość wypowiedzi prasowych dotyczących moniuszkowskich oper drukowanych w „Śpiewaku Śląskim” stopniowo się zwiększała. W latach 1990 – 1999 opublikowano 22 tego typu dokumenty, a w okresie 2000 – 2010 – 37. Przy czym na kartach czasopisma wydawanego w wolnej Polsce kontekst słowny odnoszący się do moniuszkowskiej twórczości operowej występował zarówno we fragmentach większych wypowiedzi prasowych dotyczących tradycji śląskich zrzeszonych amatorskich chórów i zespołów instrumentalnych jak i w samodzielnych dokumentach.

Wypowiedzi prasowe zawierające kontekst słowny odnoszący się do moniuszkowskiej twórczości religijnej wystąpiły 35 razy w „Śpiewaku Śląskim” z lat 1985 -2010. W pierwszym 15-leciu ukazywania się czasopisma publikowano je rzadko (8-krotne zastosowanie kodu), częściej w latach 2000 – 2010 (27-krotne zastosowanie kodu). Było to związane z włączeniem się Oddziału Śląskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr w obchody 2000-lecia chrześcijaństwa.

W okresie 25-lat wydawania „Śpiewaka Śląskiego” na jego kartach rzadko publikowano treści dotyczące moniuszkowskich kantat. W latach 1985 – 1989 uczyniono to tylko 3-krotnie, w pierwszym 10-leciu III Rzeczypospolitej Polskiej – 7-krotnie, a w drugim – 15-krotnie. Jeszcze rzadziej na kartach „Śpiewaka Śląskiego” publikowano dokumenty dotyczące muzyki instrumentalnej tego kompozytora (15-krotne zastosowanie kodu). Przede wszystkim czyniono to w sprawozdaniach z działalności śląskich amatorskich orkiestr dętych bądź w recenzjach z organizowanych przez te zespoły koncertów. Najmniej uwagi kreatorzy śląskiego amatorskiego ruchu muzycznego poświęcali operetkowej twórczości Stanisława Moniuszki.

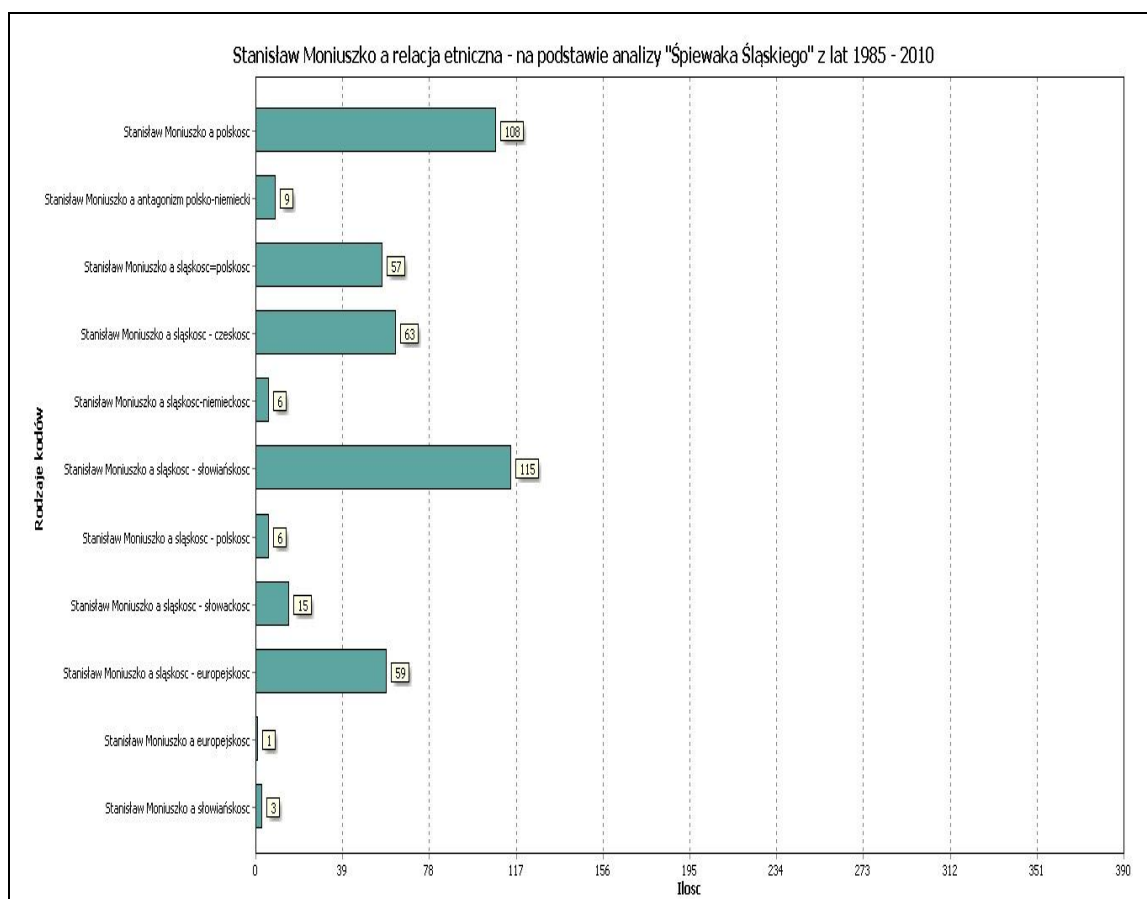
X.II.II: Stanisław Moniuszko a relacja etniczna na kartach „Śpiewaka Śląskiego”

Dane ilościowe analizy treści odpowiadającej kategorii: *Stanisław Moniuszko a relacja etniczna* pokazano w Tabeli X. III. i na Wykresie. X. II.

Analiza relacji etnicznych przypisywanych na kartach „Śpiewaka Śląskiego” z lat 1985 – 2010 charakterystycznemu dla przestrzeni polskiej tożsamości narodowej wytworowi kulturowemu – postaci i twórczości Stanisława Moniuszki – wykazała, że za sprawą wypowiedzi prasowych publikowanych w tym tytule nie podtrzymywano procesu recepcji socjalistycznej interpretacji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki, ani w ostatnich latach Polskiej Republiki Ludowej, ani w okresie późniejszym. Jedynie sporadycznie w sprawozdawczy sposób we fragmentach dłuższych wypowiedzi prasowych o charakterze historycznym wspominano, że w przeszłości chóry śląskie były „odgórnie” zaangażowane w tego typu działalność.

Tabela X. III: Ilość treści występującej w wypowiedziach prasowych drukowanych w poszczególnych latach na kartach "Śpiewaka Śląskiego" odpowiadającej kodom przypisanym kategorii: Stanisław Moniuszko a relacja etniczna.

Kod Rok	SM a polskość	SM a antagonizm pol - niem	SM a śląskość = polskość	SM a śląskość - czeskość	SM a śląskość - niemieckość	SM a śląskość - polskość	SM a śląskość - słowiańskość	SM a Śląskość - słowackość	SM a śląskość – europejskość	SM a śląskość w ramach socjalistycznej polskości
1985	1	0	3	0	0	0	0	0	0	0
1986	2	2	2	0	0	0	0	0	0	0
1987	2	2	3	0	0	0	0	0	0	0
1988	8	0	5	0	0	0	0	0	0	0
1989	4	1	8	0	0	0	0	0	0	0
1990	4	2	7	0	0	0	0	0	0	0
1991	1	0	3	0	0	1	0	0	0	0
1992	2	0	1	2	0	3	0	0	2	3
1993	0	0	8	3	0	3	0	0	3	0
1994	3	1	1	0	0	1	0	0	0	0
1995	0	0	2	2	0	3	0	2	1	0
1996	2	0	2	4	0	4	0	1	4	0
1997	7	0	0	3	0	3	0	0	3	0
1998	4	1	3	4	0	5	2	0	4	0
1999	8	1	3	13	0	14	0	10	11	0
2000	7	0	3	1	0	1	0	0	1	0
2001	2	1	1	11	1	13	0	2	11	0
2002	17	0	3	6	0	8	0	4	3	0
2003	6	0	7	0	0	3	0	0	1	0
2004	2	0	3	1	0	5	0	0	1	0
2005	9	0	4	3	0	7	0	0	1	0
2006	6	0	0	2	0	2	0	0	2	0
2007	3	0	0	1	0	2	0	0	1	0
2008	7	0	3	1	0	2	0	0	1	1
2009	8	0	2	1	0	3	0	1	1	0
2010	7	0	0	6	1	16	0	0	4	0



Wykres. X. II. Ilość kontekstu słownego występującego materiałach prasowych drukowanych na kartach „Śpiewaka Śląskiego” z lat 1985 - 2010 odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: Stanisław Moniuszko a relacja etniczna.

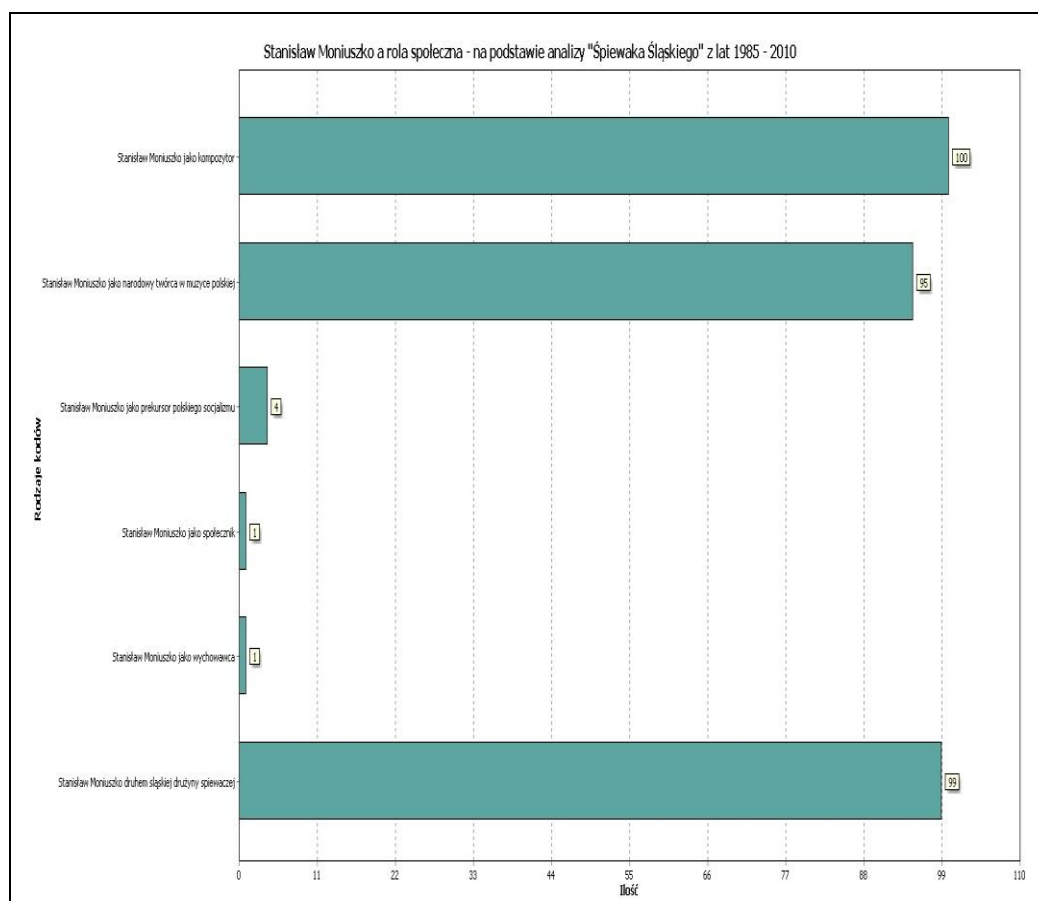
Od pierwszego numeru wznowionego „Śpiewaka Śląskie” narracji moniuszkowskiej często towarzyszyły takie relacje etniczne jak polskość, śląskość = polskość, które świadczyły o tym, że aktywizowanie górnośląskiego kultu moniuszkowskiego było alternatywą wobec realizacji socjalistycznych treści. Zmiana systemu politycznego z socjalistycznego a demokratyczny, która nastąpiła w Polsce po wyborach w 1989 roku pośrednio wpłynęła na zmianę sposobu obecności interesującego mnie wytworu kulturowego w ramach intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej, ale jest to zauważalne dopiero z perspektywy wieloletniej.

Zainicjowanie cyklicznego, corocznego Święta Śląskiej Pieśni Chóralnej „Trojok Śląski” w 1993 roku i powołanie Kapituły Międzynarodowej Nagrody Imienia Stanisława Moniuszki za zasługi na polu wspierania śląskiej kultury muzycznej rozwijanej w Polsce i Czechach, to przedsięwzięcia, których realizacja nie była możliwa w ramach totalitarnego państwa socjalistycznego. Podjęta w ich ramach dbałość o spuściznę muzyczną Stanisława Moniuszki spowodowała, że tradycyjnej górnośląskiej narracji moniuszkowskiej nadano nowe znaczenia, umożliwiające jej funkcjonowanie w ramach górnośląskości definiowanej jako przestrzeń

wielokulturowa. Oprócz tego roku zmiana systemu politycznego państwa polskiego w 1989 w bezpośredni sposób wzmocniła proces przywracania tradycyjnej górnośląskiej narracji moniuszkowskiej, wypracowanej w ramach działalności Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w I połowie XX wieku. Sądzę, że można to interpretować jako dbałość o spuściznę Stanisława Moniuszki przez związaną z amatorskim ruchem muzycznym ludność zamieszkałą na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska służącą ochronie obecności polskiej kultury w tym regionie.

X. II. III: Stanisław Moniuszko a rola społeczna na kartach „Śpiewaka Śląskiego”

Role społeczne, z jakimi na łamach „Śpiewaka Śląskiego” z lat 1985 - 2010 łączono postać Stanisława Moniuszki za sprawą recepcji tego kompozytora wśród mieszkańców historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska są przedstawione na Wykresie XI. III. i w Tabeli XI IV.



Wykres X. III: Ilość kontekstu słownego występującego w materiałach prasowych drukowanych na kartach „Śpiewaka Śląskiego” z lat 1985 - 2010 odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: Stanisław Moniuszko a rola społeczna.

Tabela X. IV: Ilość treści występującej w wypowiedziach prasowych drukowanych w poszczególnych latach na kartach „Śpiewaka Śląskiego” odpowiadającej kodom przypisanym kategorii: Stanisław Moniuszko a rola społeczna.

Kod Rok	Stanisław Moniuszko - narodowy twórca w muzyce polskiej	Stanisław Moniuszko - prekursor polskiego socjalizmu	Stanisław Moniuszko - kompozytor	Stanisław Moniuszko - społecznik	Stanisław Moniuszko - nauczyciel	Stanisław Moniuszko - druh śląskiej drużyny śpiewaczej
1985	4	0	0	0	0	0
1986	3	0	1	0	0	0
1987	4	0	1	0	0	0
1988	5	0	8	0	0	0
1989	8	0	4	0	0	0
1990	9	0	2	0	0	0
1991	3	0	1	0	0	1
1992	1	3	1	0	0	3
1993	8	0	0	0	0	3
1994	1	0	3	0	0	1
1995	2	0	0	0	0	3
1996	2	0	2	0	0	4
1997	0	0	6	0	0	3
1998	4	0	3	0	0	5
1999	5	0	6	0	0	14
2000	4	0	7	0	0	1
2001	1	0	2	0	0	13
2002	6	0	14	0	0	8
2003	8	0	5	0	0	3
2004	4	0	1	0	0	5
2005	4	0	9	1	1	7
2006	1	0	5	0	0	2
2007	2	0	1	0	0	2
2008	5	1	5	0	0	2
2009	2	0	8	0	0	3
2010	0	0	5	0	0	16

Rola społeczna, której pełnienie najczęściej przypisywano Stanisławowi Moniuszce na kartach „Śpiewaka Śląskiego” z lat 1985 – 2010 to kompozytor. W głównej mierze miało to miejsce w wypowiedziach prasowych o charakterze sprawozdawczym, dotyczących repertuaru poszczególnych śląskich amatorskich chórów bądź orkiestr, w których osobę Stanisława Moniuszki odnoszono do polskości. W latach 1985-1989 tego typu narrację opublikowano 14-krotnie, w pierwszym dziesięcioleciu III Rzeczypospolitej Polskiej – 24 - krotnie, a w drugim –

62-krotnie. Świadczy to o stałej obecności moniuszkowskich melodii w repertuarze amatorskich zespołów muzycznych wywodzących się z tradycji Związku Śląskich Kół Śpiewaczych.

Równie często w analizowanym czasopiśmie publikowano narrację moniuszkowską, w ramach której przypisywano Stanisławowi Moniuszce rolę społeczną druha śląskiej drużyny śpiewaczej. Był to wynik procesu mitologizacji postaci tego kompozytora na integralną część intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej, w ramach której jego obecność ma świadczyć o wielokulturowości historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska. W poszczególnych rocznikach pisma ukazujących się w pierwszym dziesięcioleciu funkcjonowania III Rzeczypospolitej Polskiej narracja, w ramach której Stanisławowi Moniuszce przypisywano „naszość”, czyli rolę społeczną druha śląskiej drużyny śpiewaczej wystąpiła na kartach analizowanego tytułu prasowego 37-krotnie. Sądzę, że należy to interpretować jako wskaźnik powolnie, acz stopniowo dokonującego się procesu kreowania przez działaczy wywodzących się z tradycji Związku Śląskich Kół Śpiewaczych i nawiązujących do niej takiego sposobu definiowania górnośląskości (w sensie szerokim), w którym akcentuje się zarówno podmiotowość tej przestrzeni jak i jej wielokulturowość. Do propagandy tego typu treści przyczyniła się rozpoczęta w 1993 roku coroczna realizacja festiwalu Święto Śląskiej Pieśni Chóralnej „Trojok Śląski” i zapoczątkowana w 1996 roku w ramach tej imprezy praktyka wręczania Nagrody Imienia Stanisława Moniuszki, w dowód uznania działalności wspierającej rozwój śląskiego amatorskiego muzykowania na terytoriach państw polskiego i czeskiego. Interesujący jest fakt, że na kartach „Śpiewaka Śląskiego” z lat 2000-2010 prawie dwa razy częściej niż w poprzednim 10-leciu publikowano wypowiedzi prasowe zawierającą narrację moniuszkowską, w ramach której kompozytorowi przypisywano rolę społeczną „druha śląskiej drużyny śpiewaczej” (62-krotne zastosowanie kodu). Coroczna organizacja festiwalu „Trojok Śląski” w różnych miastach historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska, bądź graniczących z nim, na tyle wyraźnie wpisała się w pejzaż wydarzeń świadczących o górnośląskiej wielokulturowości, że wypracowany w jej ramach sposób obecności postaci i twórczości Stanisława Moniuszki zaczęto również aktywizować przy okazji organizacji jubileuszy poszczególnych śląskich chórów bądź orkiestr dętych oraz w ramach obchodów 95-cio i 100-lecia założenia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. W jednym z dokumentów okolicznościowych z 2010 przypomniano również, że Stanisław Moniuszko pełnił w trakcie swojego życia rolę społeczną nauczyciela i społecznika.

Stałym motywem moniuszkowskich narracji publikowanych w „Śpiewaku Śląskim” z lat 1985 – 2010 było przypisywanie kompozytorowi roli społecznej narodowego twórcy w muzyce polskiej w taki sam sposób, w jaki czyniono to na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka” z lat 1920 – 1948. Interesujący jest fakt, że czyniono to z podobną częstotliwością przez cały 26-

letni okres. Sądę, że jest to przejaw nawiązania do wypracowanej przez Związek Śląskich Kół Śpiewaczych w I połowie XX wieku tradycji.

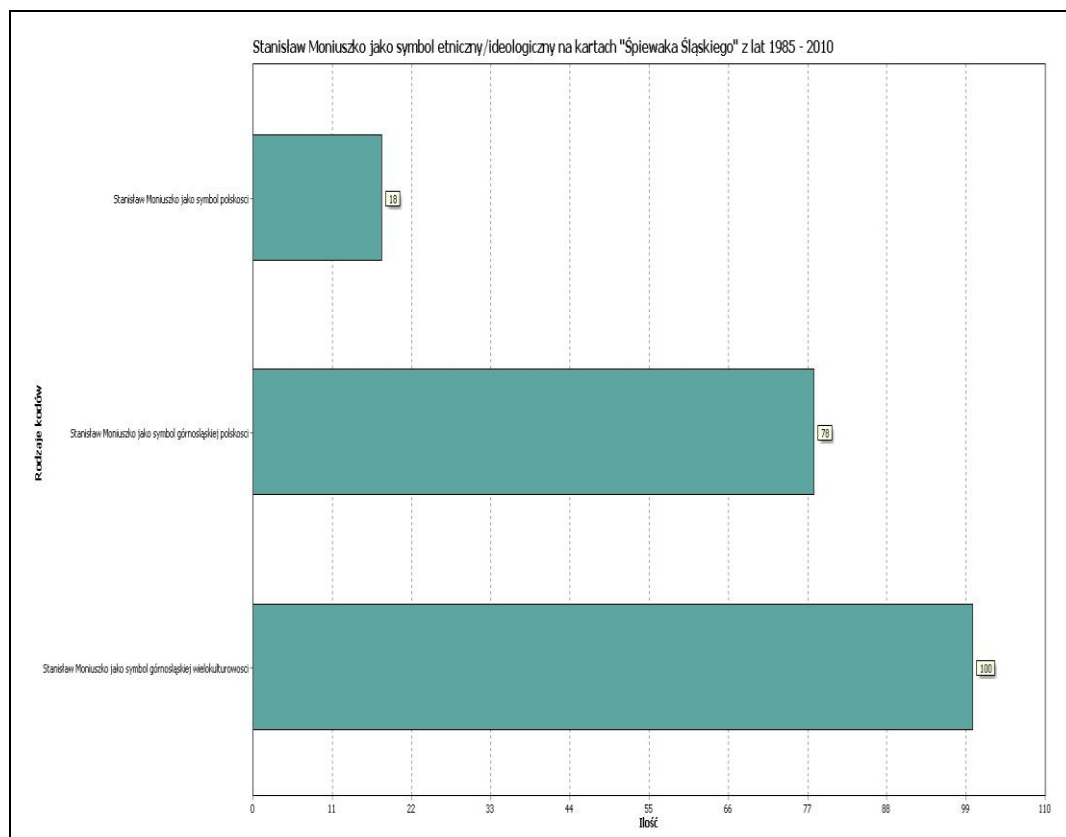
Należy zwrócić uwagę, że w „Śpiewaku Śląskim” lat 1985 – 2010 bardzo rzadko publikowano wypowiedzi prasowe zawierającą narrację moniuszkowską łączącą postać tego kompozytora z rolą społeczną prekursora polskiego socjalizmu, w przeciwieństwie do lat 50-tych i w latach 60-tych XX wieku kreowaną przez ideologów socjalistycznej doktryny. Pozwala to przypuszczać, że zamiarem działaczy Oddziału Śląskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr, którzy ubiegali się o reaktywację „Śpiewaka Śląskiego” było dostarczenie śląskim chórzystom i muzykom amatorom tytułu wspierającego ich etniczną tożsamość kulturową bez socjalistycznej nadbudowy.

Role społeczne, z jakimi na łamach „Śpiewaka Śląskiego” z lat 1985 - 2010 łączono postać Stanisława Moniuszki obrazują z jednej strony zachodzący za sprawą recepcji tego kompozytora proces podtrzymywania wykreowanej w okresie międzywojennym górnośląskiej tradycji moniuszkowskiej, z drugiej wskazują na asymilację tego pierwotnie charakterystycznego dla polskiej tożsamości narodowej wytworu kulturowego do górnośląskości rozumianej jako przestrzeń zawierająca w sobie elementy pochodzące z różnych kultur państw przynależności historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska. Zaprezentowane w tej części pracy wyniki empirycznej analizy zaprzeczają zachodzeniu procesu recepcji socjalistycznej interpretacji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki w latach 1985-2010. Przypisywanie kompozytorowi roli społecznej prekursora polskiego socjalizmu w tytule tym występowało niezwykle rzadko, tylko we fragmentach dokumentów o charakterze kronikarskim, które opublikowano po 1989 roku. Znacznie częściej publikowano w „Śpiewaku Śląskim” wypowiedzi prasowych, w których Stanisława Moniuszkę ukazywano jako narodowego twórcę w muzyce polskiej. Sądę, że w II połowie lat 80-tych wskrzeszanie górnośląskiego kultu moniuszkowskiego służyło stworzeniu alternatywnej rzeczywistości wobec realizacji socjalistycznych treści. Natomiast zauważalna na kartach „Śpiewaka Śląskiego” z lat 1990-2010 dbałość o dalszą transmisję kulturową wypracowanej w I połowie XX wieku, a zwłaszcza w latach 1920 – 1939, przez Związek Śląskich Kół Śpiewaczych górnośląskiej narracji moniuszkowskiej to czynności artystyczne pełniące poza estetyczną również funkcje społeczną, wyrażającą się w ochronie obecności polskiej kultury w tym regionie. Szczególnie interesujące były te wypowiedzi prasowe ze „Śpiewaka Śląskiego”, w których Stanisławowi Moniuszce przypisywano rolę społeczną druha śląskiej drużyny śpiewaczej. Ich występowanie świadczy o tym, że tradycyjna górnośląska narracja moniuszkowska została przekształcona w taki sposób, aby odpowiadała specyfice współczesnej górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej. Treści moniuszkowskie aktywizowane przy okazji organizacji kolejnej edycji Święta Śląskiej Pieśni Chóralnej „Trojok Śląski” bądź

uroczystości wręczenie Międzynarodowej Nagrody Imienia Stanisława Moniuszki za zasługi na polu krzewienia śląskiej kultury muzycznej w Polsce i Czechach wskazują na to, że dbałość o spuściznę muzyczną Stanisława Moniuszki przez związaną z ruchem muzycznym ludność zamieszkałą na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska po roku 1989 jako czynność artystyczna w funkcji czynności społecznej świadczącej o wielokulturowości tego regionu.

X. II. IV: Stanisław Moniuszko jako symbol na kartach „Śpiewaka Śląskiego”

Analiza treści dokumentów publikowanych w „Śpiewaku Śląskim” z lat 1985 - 2010 pod kątem występowania w nich narracji przypisującej Stanisławowi Moniuszce daną rolę społeczną wykazała, że w ramach intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej miał miejsce zarówno proces przywracania tradycyjnej górnośląskiej narracji moniuszkowskiej jak i proces mitologizacji tego wytworu kulturowego, odziedziczonego po przodkach ze Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, na symbol wielokulturowości Górnego Śląska. Dane ilościowe analizy treści odpowiadającej kategorii: *Stanisław Moniuszko jako symbol etniczny/ideologiczny* pokazano w Tabeli X. V. i na Wykresie X. IV.



Wykres X. IV: Ilość treści występującej w wypowiedziach prasowych drukowanych na kartach „Śpiewaka Śląskiego” w latach 1985 – 2010 odpowiadającej kodom przypisanym kategorii: Stanisław Moniuszko jako symbol etniczny/ideologiczny.

Tabela X. V: Ilość treści występującej w wypowiedziach prasowych drukowanych w poszczególnych latach na kartach „Śpiewaka Śląskiego” odpowiadającej kodom przypisanym kategorii: Stanisław Moniuszko jako symbol etniczny/ideologiczny.

Kod Rok	Stanisław Moniuszko - symbol polskości	Stanisław Moniuszko - symbol polskości Górnego Śląska	Stanisław Moniuszko - symbol wielokulturowości Górnego Śląska
1985	1	3	0
1986	0	3	0
1987	1	3	0
1988	0	5	0
1989	0	8	0
1990	2	7	0
1991	0	3	1
1992	0	1	3
1993	0	8	3
1994	0	1	1
1995	0	2	3
1996	0	2	4
1997	0	0	4
1998	1	3	5
1999	2	3	14
2000	1	3	1
2001	0	1	13
2002	3	3	8
2003	1	7	3
2004	1	3	5
2005	0	4	7
2006	1	0	2
2007	2	0	2
2008	2	3	2
2009	0	2	3
2010	0	0	16

Sytuacji, gdy Stanisławowi Moniuszce przypisywano rolę społeczną narodowego twórcy w muzyce, towarzyszył kontekst słowny ukazujący ten wytwór kulturowy w funkcji symbolu polskości bądź symbolu polskości Górnego Śląska. Natomiast przypisywaniu postaci kompozytora roli społecznej druha śląskiej drużyny śpiewaczej towarzyszyły zabiegi służące redefinicji znaczeń tradycyjnie łączonych ze Stanisławem Moniuszko, czyniące z tego wytworu kulturowego symbol wielokulturowości Górnego Śląska.

W „Śpiewaku Śląskim” z lat 1985 - 2010 najczęściej drukowano wypowiedzi prasowe zawierające kontekst słowny czyniący postać Stanisława Moniuszki symbolem wielokulturowości Górnego Śląska. Nie jest to jednak narracja, która byłaby obecna w

analizowanym czasopiśmie od samego początku wznowienia jego wydawania. Zaczęła się ona pojawiać dopiero na początku lat 90-tych w związku z publikowaniem na łamach tego tytułu wypowiedzi prasowych wskazujących na proces poszukiwania przez działaczy Oddziału Śląskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr drogi rozwojowej charakterystycznej dla tego stowarzyszenia, którą będzie można realizować w ramach gospodarki wolnorynkowej III Rzeczypospolitej Polskiej. 6 maja 1990, podczas głównej części obchodów 80-tej rocznicy założenia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, której przebieg relacjonowano w 1-szym numerze „Śpiewaka Śląskiego” z 1991 roku, manifestowano śląskość jako przestrzeń swojej tożsamości kulturowej. Poczty sztandarowe, chórzyści w strojach ludowych i górnicze orkiestry dęte zgromadziły się na porannej mszy św. w Archikatedrze Chrystusa Króla w Katowicach, następnie pochodem przemarszerowały przez miasto pod Pomnik Powstańców Śląskich, gdzie miał miejsce koncert. W trakcie tego pochodu zatrzymano się na placu Karola Miarki, aby złożyć kwiaty pod pomnikiem „swojego druha” – Stanisława Moniuszki. Znamienne, że w wypowiedzi prasowej relacjonującej przebieg tej uroczystości o katowickim monumencie napisano – „nasz pomnik”⁶⁷⁷. Za sprawą tego jubileuszu kojarzony z polskością wytwór kulturowy odniesiono do ukazanej w sposób podmiotowy śląskości. Do tego typu narracji moniuszkowskiej powrócono w kolejnym roczniku „Śpiewaka Śląskiego” w związku z propagandą idei festiwalu, w ramach którego umiłowanie pieśń ma pobudzać proces integracji zamieszkującej państwo polskie i Czechosłowację (od 1993 roku – Czechy) ludności historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska.

Na okładce podwójnego, 1- i 2- o numeru „Śpiewaka Śląskiego” z 1992 roku zamieszczono fragment historycznej wypowiedzi Stefana Mariana Stoińskiego z ostatniego numeru „Śpiewaka” wydanego w 1929 roku: *„Polska musi dbać o dobro duszy narodu, jeżeli jej przyszła wielkość ma być stała, niezniszczalna (...) a wielki ruch śpiewaczy w Polsce jest jednym z poważniejszych szlaków jak granit niewzruszonych, który właśnie prowadzi do zdrowego życia duchowego narodu. (...) Bez wielkiego ruchu śpiewaczego w Polsce zmarnieją dla nas wysiłki Moniuszki i wszystkich muzyków polskich i muzyków świata – bez wielkiego ruchu śpiewaczego w Polsce nie będzie nigdy wielkiej polskiej twórczości muzycznej - bez wielkiego ruchu śpiewaczego w Polsce łatwo społeczeństwo odwyknąć może od wielkich duchowych biesiad i co za tym idzie, stępi się i znieczuli na wszystko co szlachetne i wzniosłe”*. Warto zaznaczyć, że Autor tej odezwy, wystosowanej do śpiewaków śląskich pod koniec 1929 roku, był inicjatorem budowy katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki. Wówczas mitologizowano postać Stanisława Moniuszki na symbol polskości historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska. Proces ten służył wzmocnieniu kulturowej integracji w

⁶⁷⁷ S. Wilczek, *O jubileuszu po jubileuszu*, „Śpiewak Śląski” nr 1 (278), Katowice 1991, s. 3.

ramach realizowanej w restytuowanym państwie polskim tożsamości narodowej mieszkańców tej części historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska, która znajdowała się w obrębie II Rzeczypospolitej. Natomiast na początku lat 90-tych XX wieku kompozytor ulokowany na cokole z napisem: Moniuszce – Śpiewacy Śląscy, symbolicznie przewodził idei zjednoczenia w pieśni autochtonicznych mieszkańców całości historyczno-geograficznej górnos Śląskiej ziemi. Fakt ten przypomniano w wypowiedzi prasowej, zamieszczonej na pierwszych stronach czasopisma, w związku z wyrażeniem entuzjazmu spowodowanego utworzeniem 26.X.1991. w domu Polskiego Związku Kulturalnooświatowego imienia Adama Warwosza w Trzyńcu przez delegatów 42 polskich zespołów śpiewaczych w Czechosłowacji - pierwszego zagranicznego Oddziału PZChO: *„W pięknym tym akcie przywiązania do kultury polskiej dostrzegamy zwycięską i niezwykłą rolę pieśni, która znowu spełniła pokładane w niej nadzieje, a śpiewactwo zaolziańskie swój historyczny niemalże obowiązek. Spełniła swoją misję, bowiem od 1939 roku, kiedy dojrzewała sprawa zintegrowania Związku Polskich Chórów w Czechosłowacji ze Związkiem Śląskich Kół Śpiewaczych w Katowicach, w czym przeszkodziła II wojna światowa (a Związek Polskich Chórów w Czechosłowacji po tej wojnie już się nie odrodził), stale wracaliśmy myślami do tej historycznej szansy zjednoczenia się w jednej polskiej organizacji. I oto, moment ten nastąpił, po 46 , a właściwie po 52 latach od wojennej pożogi [...] Obyśmy też na Śląsku powrócili co rychlej do budowania zrębów zjednoczonej Europy, czerpiąc z inspiracji górnos Śląskiego „złotego wieku” śpiewactwa!”[...]”⁶⁷⁸. Włączenie zaolziańskich śpiewaków do Polskiego Związku Chórów i Orkiestr przyczyniło się do aktywizacji wśród działaczy Oddziału Śląskiego PZChO idei zjednoczenia śląskich amatorskich kół śpiewaczych i instrumentalnych z włączonego do państwa polskiego i czechosłowackiego historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska poprzez rozpowszechnianie kultu pieśni, któremu symbolicznie patronuje „swój”, „śląski” Stanisław Moniuszko.*

Na kartach „Śpiewaka Śląskiego” z lat 1991 – 2010 zauważana jest również zmiana sposobu opisu sylwetek tych wieloletnich chórów śląskich, którym patronuje Stanisław Moniuszko. Realizowany przez nie repertuar nie tyle służy rozpowszechnianiu narracji utożsamiającej śląskość z polskością, co miało miejsce w I połowie XX wieku, ale wskazuje na wielokulturowość intersubiektywnej górnos Śląkości. Pierwszą tego typu wypowiedź prasową zamieszczono w połączonym 1- i 2- mu numerze „Śpiewaka Śląskiego” z 1992 roku⁶⁷⁹. Znamienne, że w ostatnim numerze pisma z tego roku zamieszczono odezwę również do śpiewaków śląskich zamieszkujących terytorium państwa polskiego i czechosłowackiego (późniejszej Republiki Czeskiej i Słowacji) wzywającą do udziału w I Świącie Śląskiej Pieśni

⁶⁷⁸ R. Hanke, *Witamy braci śpiewaków zza Olzy*, „Śpiewak Śląski” nr 1 -2 (282-283), Katowice 1992, s. 2-4.

⁶⁷⁹ F. Zając, *80 lat w służbie pieśni*, „Śpiewak Śląski” nr 1 -2 (282-283), Katowice 1992, s. 21-23.

Chóralnej „Trojok Śląski”. Przebieg tego festiwalu szeroko komentowano w trzecim numerze „Śpiewaka Śląskiego” z 1993 roku. W dokumentach tych druha śląskiej drużyny śpiewaczej – Stanisława Moniuszko – odniesiono do śląskości – polskości, śląskości – czeskości i śląskości – europejskości jako patrona, który z cokołowego podwyższenia o napisie: *Moniuszce śpiewacy śląscy* symbolicznie przewodzi realizacji idei braterstwa poprzez kult pieśni i świadczy o wielokulturowości podmiotowo definiowanej intersubiektywnej górnośląskości⁶⁸⁰. Założono, że festiwal ten będzie się odbywał w odstępach rocznych w różnych miastach historyczno-geograficznego Górnego Śląska. Z czasem rozszerzono jej zasięg również na zespoły ze Słowacji i chóry raciborskie. Jednak zawsze, gdy miejscem spotkania śpiewaków śląskich były Katowice, ważną częścią tego festiwalu był hołd oddawany Stanisławowi Moniuszce przed jego monumentem na Placu Karola Miarki. Należy tu również nadmienić, że od 1996 roku w dowód uznania za zasługi w krzewieniu śląskiej amatorskiej kultury muzycznej zaczęto przyznawać Nagrody Imienia Stanisława Moniuszki, w formie dyplomu i statuetki – miniaturowego katowickiego monumentu kompozytora. Wypracowana na potrzeby promocji „Trojoka Śląskiego” narracja moniuszkowska, odnosząca podmiotowo ujętą śląskość do różnych, innych narodowości bądź ideologii, okazała się na tyle charakterystycznym motywem współczesnej działalności spadkobierców Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, że stopniowo zaczęto ją wykorzystywać również podczas propagandy i opisu realizacji jubileuszowych uroczystości tej organizacji. Wymownym tego przykładem są szeroko opisywane w „Śpiewaku Śląskim” kolejne katowickie edycje „Trojoka Śląskiego” oraz obchody jubileuszu 95- i 100-lecia założenia tej organizacji. Wątek ten jest na tyle istotny, że zostanie mu poświęcony oddzielny fragment rozprawy.

Rzadziej, ale systematycznie publikowano w „Śpiewaku Śląskim” z lat 1985 – 2010 tradycyjną dla tej organizacji narrację moniuszkowską, wypracowaną w „złotym okresie śpiewactwa śląskiego” (1922 – 1939). W tego typu wypowiedziach prasowych przypominano górnośląski kult Stanisława Moniuszki, którego realizacja wspomagała proces kulturowej integracji Górnoślązaków z przedstawicielami polskiej grupy narodowej, którego efektem miała być realizacja postawy: *Jestem Ślązakiem, to znaczy Polakiem* (78 – krotne zastosowanie kodu). Znamienne, że w analizowanym przeze mnie czasopiśmie nie podjęto próby oceny tego procesu mitologizacji Stanisława Moniuszki na symbol polskości Górnego Śląska, ale ukazywano go jako dziedzictwo śląskiego amatorskiego ruchu muzycznego, do którego należy odnosić się z szacunkiem i je cenić.

Najrzadziej, bo tylko 18-krotnie, w „Śpiewaku Śląskim” z lat 1985 – 2010, publikowano wypowiedzi prasowe zawierające kontekst słowny ukazujący Stanisława Moniuszkę jako symbol polskości. Narracja ta występowała przy opisywaniu w analizowanym tytule

⁶⁸⁰ R. Hanke, *Zajaśniała nowa jutrzeńka „Trojok Śląski”* „Śpiewak Śląski” nr 3(288), Katowice 1993, s. 2-4.

uroczystości moniuszkowskich organizowanych przez amatorskie chóry bądź orkiestry dęte z miast nie należących do historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska, ale współpracujących ze śląskim amatorskim ruchem muzycznym. Przykładowo koncert z okazji 130-tej rocznicy śmierci Stanisława Moniuszki zorganizował sosnowiecki chór „Lutnia”⁶⁸¹.

Analiza moniuszkowskich wypowiedzi prasowych drukowanych w „Śpiewaku Śląskim” z lat 1985 – 2010 pod kątem występowania w nich kontekstu słownego nadającego symboliczne znaczenia interesującemu mnie wytworowi kulturowemu wykazała, że w okresie tym miał miejsce proces przywracania i ugruntowywania w górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej treści charakteryzujących działalność Związku Śląskich Kół Śpiewaczych z I połowy XX wieku, w tym tradycyjnej górnośląskiej narracji moniuszkowskiej. W pierwszych pięciu latach wznowionego „Śpiewaka Śląskiego” przywracano na jego kartach kultu Stanisława Moniuszki, który w okresie międzywojennym uczynił zeń symbol polskości Górnego Śląska. Natomiast publikacja tradycyjnej górnośląskiej narracji moniuszkowskiej na kartach „Śpiewaka Śląskiego” z lat 1990 – 2010 służyła uprawomocnieniu obecności polskiej kultury w tym regionie. Z drugiej strony w tym samym okresie działacze Oddziału Śląskiego PZChO/Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr podjęli działania służące eksternalizacji współczesnej narracji moniuszkowskiej, w ramach której Stanisławowi Moniuszce przypisywano rolę społeczną druha śląskiej drużyny śpiewaczej i mitologizowano interesujący mnie wytwór kulturowy na symbol wielokulturowości Górnego Śląska. Rozpoczęta w 1993 roku cykliczna, coroczna realizacja Święta Śląskiej Pieśni Chóralnej „Trojok Śląski” a od 1996 roku również wręczanie Międzynarodowej Nagrody Imienia Stanisława Moniuszki w dowód uznania zasług na polu krzewienia śląskiej kultury muzycznej w państwie polskim i czeskim były okazją do systematycznego eksternalizowania współczesnej górnośląskiej narracji moniuszkowskiej. Opisywanie tego procesu na kartach „Śpiewaka Śląskiego” przyczyniło się do obiektywizacji narracji czyniącej ze Stanisława Moniuszki symbol wielokulturowości Górnego Śląska. Wypracowana w ramach „Trojoka Śląskiego” narracja moniuszkowska była przywoływana również przy okazji rocznicowych uroczystości poszczególnych amatorskich chórów śląskich bądź obchodów 95 – i 100- lecia założenia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Stąd prawomocne wydaje się mówienie o rozpoczętym procesie stawania się przez pierwotnie charakterystyczny dla przestrzeni polskiej tożsamości narodowej wytwór kulturowy (postać i twórczość Stanisława Moniuszko) symbolem wielokulturowości Górnego Śląska.

⁶⁸¹ A. Grodman, *Pamięci Stanisława Moniuszki*, „Śpiewak Śląski” nr 3(340), Katowice 2002, s. 2.

X. III: Wielokulturowość Górnego Śląska a wytwór kulturowy – Stanisław Moniuszko i jego twórczość

Tożsamość i wielokulturowość to istotne pojęcia dla rozwoju współczesnych badań dotyczących problematyki mniejszości etnicznych, narodowych, grup żyjących na terenach pogranicza terytorialnego i kulturowego. Pozwalają one analizować zjawiska trwania oraz zmiany w grupach społecznych, procesy integracji, więzi społecznej oraz globalizacji. Wskaźnikami, za pomocą których możemy rozpoznać tożsamość kulturową i wielokulturowość są określone zachowania jednostek i grup społecznych oraz wyrażane słownie bądź pisemnie sądy, opinie, deklaratywne postawy. Prof. W. Jacher zwracał uwagę, że warto prowadzić badania, które łączą zagadnienie wielokulturowości i jednostkowej bądź zbiorowej tożsamości⁶⁸². Z kolei Prof. L. Dyczewski zwraca uwagę, że współcześnie „odczuwa się brak odpowiedzialności za łączenie dwóch ważnych dzisiaj tendencji: 1) zachowania i rozwijania kultury własnej i polskiej tożsamości, 2) otwarcia na inne społeczeństwa, na nową kulturę o cechach globalnych”⁶⁸³. Badacze - humaniści wskazują na kryzys państwa narodowego, którego fundament tworzyła wspólnie podzielana kultura. W zamian głosi się, że podstawą współczesnych społeczeństw nie jest już jedna dominująca kultura narodowa, ale oparta na realizacji idei wolności i tolerancji wielokulturowość⁶⁸⁴. Powyższe wypowiedzi wskazują, że spuścizną XX wieku jest stopniowe odchodzenie od realizacji idei państwa o dominującej kulturze narodowej na rzecz propagowania państwa działającego w oparciu o zasadę wielokulturowość.

Termin wielokulturowość jest niejednoznaczny. Nie oznacza on prostej wielości kultur występujących obok siebie, na danym obszarze, ale zróżnicowany układ kulturowy funkcjonujący na zasadach demokratycznych, który cechuje się elementami spójności pozwalającej na stworzenie nowej jakości – wspólnych działań realizowanych przez jednostki posiadające uświadomioną, różną tożsamość kulturową. *„Fundamentem społeczeństwa wielokulturowego jest jego otwartość, dynamika i długie trwanie porządku kulturowego w obrębie zróżnicowanych etnicznie grup. Porządek ten zapewnia przekaz międzypokoleniowy struktur i instytucji kulturowych, konstytuujących fundament aksjonormatywny grupy.*

⁶⁸² W. Jacher, *Tożsamość i wielokulturowość jako kategorie badań procesów społecznych* [w:] *Tożsamość polska w odmiennych kontekstach*, Leon Dyczewski, Dariusz Wadowski (red.), Wydawnictwo KUL, Lublin 2009, s. 12.

⁶⁸³ L. Dyczewski, *Wartości kulturowe ważne dla polskiej tożsamości*, [w:] *Tożsamość polska w odmiennych kontekstach*, Leon Dyczewski, Dariusz Wadowski (red.), Wydawnictwo KUL, Lublin 2009, s. 178-179.

⁶⁸⁴ A. Śliz, *Śląsk: wielokulturowość czy kulturowe zróżnicowanie?*, „Studia socjologiczne” nr 4/2009 (195), s. 150.

*Wielokulturowa przestrzeń może generować zarówno konflikt, jak i koegzystencję*⁶⁸⁵. Możemy zidentyfikować „wielokulturowość silną” oraz „wielokulturowość butikową”. Pierwsza właściwa jest przestrzeni społecznej, na której istnieje wielość grup etnicznych, których jednostki świadome są swojej tożsamości i odmienności kulturowej. Druga ma miejsce wtedy, gdy przestrzeń społeczna nasycona jest symbolami identyfikującymi kulturowe zróżnicowanie takimi jak restauracje etniczne czy festiwale, imprezy etniczne⁶⁸⁶.

Wielokulturowość Górnego Śląska wynika z jego „długiego trwania” jako teren pogranicza kulturowego, na którym odcisnęły swe piętno przede wszystkim kultury polska, niemiecka i czeska, ale również elementy kultury żydowskiej i romskiej⁶⁸⁷. W efekcie ukonstytuowano swoistą śląską rzeczywistość kulturową – różną od rzeczywistości polskiej, niemieckiej czy czeskiej, ale zawierającą w sobie jako elementy treści wywodzące się z tych kultur i odnoszące się do nich. Anna Śliz uważa, że „swoistość ta została potwierdzona wynikami Spisu Powszechnego z roku 2002, kiedy ponad 173 tysiące osób zadeklarowało przynależność do mniejszości śląskiej”⁶⁸⁸. Odzwierciedlenie tezy o ewolucji kultury śląskiej od stanu zróżnicowania kulturowego do wielokulturowości znajdziemy również śledząc działalność i rozwój śląskiego amatorskiego ruchu muzycznego i analizując treści drukowane na kartach czasopisma „Śpiewak Śląski”/”Śpiewak” – organu zjednoczenia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych/Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr (SZChO) z okazji rocznicowych, jubileuszowych uroczystości związanych z tradycją Związku Śląskich Kół Śpiewaczych a przede wszystkim Święta Śląskiej Pieśni Chóralnej „Trojok Śląski”.

X. IV: Stanisław Moniuszko w ramach Święta Śląskiej Pieśni Chóralnej „Trojok Śląski” oraz jubileuszowych uroczystości Związku Śląskich Kół Śpiewaczych

Rok 1985 to rok obchodów 75-lecia założenia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Wznowiono wydawanie „Śpiewaka Śląskiego”, na którego kartach przypomniano tradycyjną dla tego związku narrację moniuszkowską i zachodzący za sprawą jej rozpowszechniania w I połowie XX wieku wśród mieszkańców historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska proces mitologizacji postaci Stanisława Moniuszki na symbol polskości Górnego Śląska. Podczas uroczystości jubileuszu 80-lecia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, które miały

⁶⁸⁵ A. Śliz, M. S. Szczepański, *Wielokulturowość: konflikt czy koegzystencja?* [w:] *Wielokulturowość: perspektywa konfliktu czy szansa koegzystencji?*, Wydawnictwo IFIS PAN, Warszawa 2011, s. 19, 20.

⁶⁸⁶ S. Fish, *Boutique Multiculturalism, Or Why Liberals are incapable of Thinking about Hale Speech*, „Critical Inquiry” 1997, Vol. 23, nr 2, s. 387 – 395, <http://www.jstor.org/stable/1343988>, cyt. za A. Śliz, Marek S. Szczepański, *Wielokulturowość: konflikt czy koegzystencja?*, [w:] *Wielokulturowość: perspektywa konfliktu czy szansa koegzystencji?*, Wydawnictwo IFIS PAN, Warszawa 2011, s. 20.

⁶⁸⁷ L. Szafraniec, *Wielokulturowość Górnego Śląska*, Muzeum Śląskie, Katowice 2007, s.8.

⁶⁸⁸ A. Śliz, *Śląsk: wielokulturowość czy kulturowe zróżnicowanie?*, „Studia socjologiczne” nr 4/2009 (195), s. 155.

miejsce 6 maja 1990 roku integralną częścią obchodów było złożenie kwiatów pod „naszym pomnikiem” Stanisława Moniuszki, czyli pod monumentem usytuowanym na Placu Karola Miarki w Katowicach. Jednak w większości wypowiedzi dotyczących przebiegu tej rocznicowej uroczystości podkreślano podmiotową śląskość tego wydarzenia. Stąd obecność polskiego wytworu kulturowego – postaci i twórczość moniuszkowskiej – w ramach tego artystycznego wydarzenia uwikłana była w odniesienie do śląskości⁶⁸⁹.

Ważnym rokiem dla wytworu kulturowego jakim jest postać i twórczość Stanisława Moniuszki wydaje się być rok 1992, kiedy to w czwartym numerze „Śpiewaka Śląskiego” z tego roku opublikowano pierwsze zaproszenie do „Trojaka Śląskiego”. W dokumencie tym zaznaczono, że organizacja tego przedsięwzięcia artystycznego ma służyć modelowaniu życia w Europie ludzi lepiej rozumiejących się i urzeczywistnieniu wizji Europy rozśpiewanej, a warunkiem uczestnictwa w nim jest posiadanie przez zespół w repertuarze 1-3 śląskich pieśni ludowych bądź utworów kompozytorów śląskich. Przebieg pierwszej edycji festiwalu „Trojok Śląski” był szeroko komentowany w „Śpiewakach Śląskich” z 1993 roku. Znamienne, że na stronie tytułowej „Śpiewaka Śląskiego” nr 3 (288), któremu nadano podtytuł: Na pamiątkę urodzin „Trojoka Śląskiego”, wydrukowano słynną wypowiedź prasową Stefana Mariana Stoińskiego, zamieszczoną w 1 numerze „Śpiewaka” z 1930 roku: *„Śpiewacy Śląscy stawiając pomnik Moniuszce stawiają sobie pomnik, gdyż stanowić on będzie zawsze i wszędzie o wielkich zaletach śpiewaczego społeczeństwa śląskiego, które pierwsze w Polsce z własnej inicjatywy, z własnych funduszy zdobyło się na uczczenie największego polskiego pieśniarza”*. Ponadto na stronie tej wydrukowano wiersz *Ojczyzna* Władysława Młynka, który autor wygłosił przy katowickim monumencie kompozytora 6.06.1993. –W tej wypowiedzi poetyckiej nawiązano do idei zjednoczenia pieśnią historyczno–geograficznego obszaru Górnego Śląska, formalnie wówczas terenu znajdującego się w granicach dwóch państw: Rzeczypospolitej Polskiej i Republiki Czeskiej. Tej jedności obszaru, na którym odcisnęła swe piętno wielość kultur i narodowości symbolicznie ma strzec postać Stanisława Moniuszki. Należy zaznaczyć, że częścią 1-dniowego festiwalu śląskości „Trojok Śląski” było złożenie kwiatów pod katowickim monumentem moniuszkowskim i zorganizowanie w tym miejscu koncertu chóru „Gorol” z Jabłonkowa, a więc z miasta formalnie przynależącego do Republiki Czeskiej. Rajmund Hanke opisując przebieg tego przedsięwzięcia artystycznego podkreślał, że kult postaci i twórczości Stanisława Moniuszki na historyczno – geograficznym obszarze Górnego Śląska jest nadal żywy⁶⁹⁰. Autor tej wypowiedzi prasowej podkreślał, że „Trojok Śląski” jest sposobem zmanifestowania tożsamości kulturowej tego regionu, a celem jego pomysłodawców, propagatorów i organizatorów jest, aby pełnił on funkcję pomostu wzniesionego między

⁶⁸⁹ S. Wilczek, *O jubileuszu po jubileuszu*, „Śpiewak Śląski” nr 1 (278), Katowice 1991, s. 2-4.

⁶⁹⁰ R. Hanke, *Zajaśniała nowa jutrzeńka: „Trojok Śląski”*, „Śpiewak Śląski” nr 3 (288), Katowice 1993, s. 4.

sąsiadującymi regionami i krajami, do których te regiony przynależą. Wymowne są również śródtytuły tej trzy-stronicowej wypowiedzi prasowej: „tradycja dla przyszłości”, „sprzymierzeńcy z prawdziwego zdarzenia” i „ureczywistnić wizję Europy rozśpiewanej”. Przykładem działania, które ma przybliżyć tradycję współczesnym i kolejnym pokoleniom odbiorców tego festiwalu jest właśnie kontynuowanie w jego ramach górnośląskiego kultu postaci i twórczości Stanisława Moniuszki a dzieje katowickiego monumentu tego kompozytora przypominają XX-wieczne meandry państwowej przynależności poszczególnych części historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska. To właśnie dzięki symbolicznemu oddziaływaniu takich wytworów kulturowych jak postać i twórczość Stanisława Moniuszki Górnolązacy/Ślązacy, których ziemie włączano w różne województwa i państwa mogą nazwać się sprzymierzeńcami z prawdziwego zdarzenia. Interesujące jest również to, że w tej obfitej w odniesienia do górnośląskości/śląskości wypowiedzi prasowej nie postuluje się o autonomię dla tego regionu, ale podkreśla się integracyjny charakter festiwalu. Rozśpiewanie mieszkańców historyczno- geograficznego obszaru Górnego Śląska zdaniem propagatorów i realizatorów „Trojaka Śląskiego” może dopomóc w ureczywistnienia wizji Europy rozśpiewanej, a więc Europy bez konfliktów zbrojnych i niepokojów społecznych.

Bardzo interesujący jest piąty numer „Śpiewaka Śląskiego” z 1995 roku, zatytułowany jako 300-te wydanie jubileuszowe. Na jego karcie tytułowej umieszczono grafikę katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki, obok której zacytowano słynną wypowiedź Stefana Mariana Stoińskiego: „*Śpiewacy Śląscy stawiając pomnik Moniuszce...*” podobnie jak w numerze trzecim z roku 1992. Ponadto na kartach czasopisma znajdujemy ważną informację o regulaminie Nagrody Imienia Stanisława Moniuszki – statuetki katowickiego monumentu kompozytora, która zostanie przyznana podczas kolejnej edycji Święta Śląskiej Pieśni Chóralnej „Trojek Śląski”, integrującego śpiewaków śląskich z państwa polskiego, czeskiego i chórzystów ze Słowacji. Zgodnie z regulaminem statuetka – miniatura pomnika kompozytora usytuowanego na cokole z napisem: *Moniuszce – Śpiewacy Śląscy* wraz z dyplomem honorowym ma być dowodem uznania za wybitne osiągnięcia w upowszechnianiu społecznego ruchu muzycznego na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska dla amatorskich zespołów śpiewaczych i instrumentalnych, działaczy, chórmistrzów, kapelmistrzów, twórców muzyki oraz instytucji społeczno-kulturalnych i artystycznych współpracujących z Polskim Związkiem Chórów i Orkiestr⁶⁹¹.

W 1995 roku obchodzono też 85-tą rocznicę utworzenia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Warto tu przypomnieć, że podczas homilii wygłoszonej przez ks. Antoniego

⁶⁹¹ *Regulamin. Nagroda Imienia Stanisława Moniuszki*, „Śpiewak Śląski” nr 5 (300), Katowice 1995, s. 141.

Reginka w trakcie jubileuszowej Mszy Świętej podkreślano, że śląskiej rodzinie śpiewaczej, zakorzenionej w liturgii chrześcijańskiej i tradycji kulturowej historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska, w szczególności sposób patronuje Stanisław Moniuszko. W wypowiedzi tej zarówno polskość, ku pokrzepieniu której wśród swych rodaków powstały największe moniuszkowskie dzieła, jak i śląskość, o której kultywację zabiegali działacze nawiązujący do idei Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, zostały ukazane w sposób podmiotowy⁶⁹².

IV Święto Śląskiej Pieśni Chóralnej „Trojok Śląski” rozpoczęło się 2.06.1996. Organizatorami tego przedsięwzięcia artystycznego były Oddziały Śląski i Bielski Polskiego Związku Chórów i Orkiestr oraz Zrzeszenie Śpiewaczo-Muzyczne Polskiego Związku Kulturalno – Oświatowego w Republice Czeskiej i Okręg Ostrawski Unii Chórów Czeskich. Celem tej imprezy, który deklarowano w dokumentach zamieszczonych na kartach „Śpiewaka Śląskiego”, była integracja amatorskich kół śpiewaczych i instrumentalnych, głównie śląskich, działających na terenach państw Polski, Czech i Słowacji. Uczestnicy tego festiwalu oddali hołd Stanisławowi Moniuszce gromadząc się przed jego katowickim monumentem, gdzie koncertowały orkiestra dęta kopalni „Kleofas” oraz chór „Resonans con tutti” z Zabrze⁶⁹³. W ramach „Trojaka Śląskiego” wręczono nagrody im. Moniuszki jako dowód uznania działalności sprzyjającej upowszechnianiu wspólnemu muzykowaniu na Górnym Śląsku. Podkreślano, że związanie tej nagrody ze Świętem Śląskiej Pieśni Chóralnej ma służyć urzeczywistnieniu wizji Europy ludzi rozśpiewanych: „Trojok” jest pomostem Europy ludzi lepiej rozumiejących się, zaś Nagroda Stanisława Moniuszki ma być na tej drodze pomocnym instrumentem.

Należy zauważyć, że obecność wytworu kulturowego - postaci Stanisława Moniuszki, w ramach „Trojoka Śląskiego” jest przejawem wielokulturowości tego regionu a nie wskaźnikiem zachodzenia procesu utożsamiania śląskości z polskością, jak miało to miejsce we wcześniejszych okresach (dwudziestolecie międzywojennym czy w pierwszych latach po II wojnie światowej). Podkreślano, że formuła „Trojoka Śląskiego” jest otwarta na dalszych partnerów i propagowano na rzecz zbratania się ze śpiewakami niedawno powstałego Słowackiego Związku Śpiewaczego. W tym duchu była też wypowiedź Ryszarda Gabryśa wygłoszona 4 czerwca 1996 roku w magazynie muzycznym „Res Musica” prowadzonym przez Henryka Cierpiola, nadawanym przez rozgłośnię Polskiego Radia w Katowicach. Jej autor zwrócił uwagę na tworzenie się nowej tradycji za sprawą organizowania kolejnych edycji integrującego wszystkie subregiony historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska festiwalu „Trojok Śląski”. *„Stroje regionalne, sztandary, rzeczowe acz spod serca przemowy,*

⁶⁹² Ks. Antoni Reginek, *Kazanie wygłoszone podczas uroczystej Mszy Św. z okazji 85-lecia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w Katedrze Chrystusa Króla w Katowicach dn. 17.06.1995.*, „Śpiewak Śląski” nr 22-3 (297-298), Katowice 1995, s. 74-76.

⁶⁹³ M. J. Boguszevska, *Śląska pieśń ponad granicami*, „Śpiewak Śląski” nr 3-4 (304 – 305), Katowice 1996, s. 3 - 4.

nade wszystko jednak muzyka, w znacznej mierze naszych śląskich autorów, oto wystrój i treść festiwalu, który miał zarazem w sobie coś z ludowego, staro śląskiego festynu [...] Obserwując przedwczorajszą lekcję śpiewaczą, której przedmiot stanowiło piękno tradycja, poczucie kulturowej tożsamości, czuliśmy, że słowo „rozwój” jest perspektywą realną, czymś co się urzeczywistnia mimo wszelkich przeciwności i wątpliwości, gdy zaś używamy pojęcia „społeczny ruch muzyczny”, to traktujemy istotnie o fenomenie ruchu, a nie o trwaniu tylko i pielęgnowaniu dawnej świetności”⁶⁹⁴. Znamienne, że za sprawą organizacji części festiwalu pod katowickim pomnikiem Stanisława Moniuszki i wręczaniu moniuszkowskich nagród w dowód uznania za wybitne osiągnięcia na polu krzewienia śląskiej amatorskiej kultury muzycznej w Polsce i Czechach owemu procesowi ugruntowywania się nowej tradycji patronuje Stanisław Moniuszko ujęty jako jedna z treści współ-wyznaczających specyfikę tego, co stanowi intersubiektywną górnośląską przestrzeń kulturową.

VI edycję „Trojoka Śląskiego” w 1998 roku zorganizowano w Opawie w Republice Czeskiej dzięki współpracy Oddziałów Śląskiego i Bielskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr oraz Zrzeszenia Śpiewaczo-Muzycznego Polskiego Związku Kulturalno-Oświatowego w Republice Czeskiej oraz Okręgu Ostrawskiego Unii Chórów Czeskich. W inauguracyjnych przemówieniach Drahozlava Stula – prezesa Unii Chórów Czeskich Okręgu Ostrawskiego oraz dr Józefa Wierzgonia – wiceprezesa Zrzeszenia Śpiewaczo-Muzycznego PZKO w Republice Czeskiej podnoszono, że pieśń i muzyka śląska przebiły się ponad granicami państwowymi i podkreślano doniosłość sytuacji o integracyjnym charakterze, gdy podczas corocznych spotkań chórów ze Śląska polskiego i czeskiego docenia się działania mające na celu upowszechnianie społecznego ruchu muzycznego w tym regionie. Za wybitne zasługi na tym polu wręczano Międzynarodową Nagrodę Imienia Stanisława Moniuszki. Lokalne edycje Święta Śląskiej Pieśni Chóralnej odbyły się w Gierałtowicach, Rudach Wielkich, Rybniku i Wodzisławiu Śląskim. Podkreślano, że pieśń śląska śpiewana jest w języku polskim, czeskim i niemieckim integrując sąsiadów w obrębie historycznego Śląska. Podkreślano, że przez swe trafne założenia programowe, m.in. konfrontacje pieśni śląskiej z folklorem i osiągnięciami w sferze chóralistyki różnych regionów w Europie, impreza ta toruje nowy trakt dla kultury braterskiej. *„Trojok Śląski”: jest imprezą otwarta dla wszystkich zespołów chóralnych, bez względu na przynależność organizacyjną i narodową – zamierza służyć modelowaniu życia w Europie ludzi lepiej rozumiejących się i urzeczywistnianiu wizji Europy rozśpiewanej. Tak więc Ślązacy mogą zaśpiewać i zatańczyć „Trojoka” z każdym partnerem zdecydowanym w ramach wymiany kulturalnej zorganizować u siebie Święto Śląskiej Pieśni Chóralnej (jeśli nie na wielką skalę, to*

⁶⁹⁴ Realna perspektywa, Wypowiedź Ryszarda Gabryśia 4 czerwca 1996 r., w magazynie muzycznym rozgłośni Polskiego Radia w Katowicach „Res Musica” pod redakcją Henryka Cierpiola, „Śpiewak Śląski” nr 3-4 (304-305), Katowice 1996, s. 27.

przynajmniej w mini wydaniu)⁶⁹⁵. Sądę, że w tym duchu należy rozumieć publikowane w „Śpiewaku Śląskim” doniesienia o staraniach działaczy Oddziału Śląskiego PZChO i propagatorów „Trojoka Śląskiego”, aby w jego kolejnej edycji wzięły również udział chóry słowackie. Realizacja tego festiwalu nie tylko sprzyja aktywizacji idei zjednoczenia śpiewem historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska, ale jest również okazją do promocji górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej jako miejsca spotkania przedstawicieli/nosicieli różnych kultur narodowych i etnicznych.

VII-a edycja „Trojoka Śląskiego”, była okazją do postawienia tezy, że umiłowanie śląskiej pieśni jest skutecznym środkiem integrującym jednostki, dzięki któremu cementowany jest śpiewaczy Euroregion, ogarniający regiony sąsiedzkie ponad granicami państwowymi – Śląska polskiego i czeskiego. We fragmencie skierowanym do spadkobierców Związku Śląskich Kół Śpiewaczych autor tej wypowiedzi prasowej zawarł znamieny apel: *„Aby stało się zadość tradycji, na siódmej edycji „Trojoka Śląskiego” śpiewaliśmy z radością hymn śpiewaków śląskich: „Przyjaźń o bracia niech łączy nas” - to nasz transparent na przełom tysiąclecia. Skarbem naszym – pieśń, a marzeniem – zbratanie ludzi poprzez jej piękno i siłę moralną. Więc powiedzmy, że tym razem tęsknoty te wyśpiewane zostały w sercach ok. 1700 śpiewaków z 46 chórów [...] jeśli mają one moc spełniania się, a nawet więcej – jak wierzymy: „Kto śpiewa – podwójnie się modli! – to z tego powinien być dobry chleb [...]”*⁶⁹⁶. Temu zbrataniu poprzez śpiew autochtonicznych mieszkańców historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska symbolicznie przewodzi postać Stanisława Moniuszki, która w ramach intersubiektywnej przestrzeni kulturowej tego regionu ewoluje z symbolu polskości na symbol wielokulturowości Górnego Śląska. Towarzysząca festiwalowi od jego IV edycji Nagroda Imienia Stanisława Moniuszki zdaniem propagatorów „Trojoka Śląskiego” cementuje śląski Euroregion śpiewaczy: *„Integruje twórców muzyki chóralnej i instrumentalnej z jej miłośnikami. Promuje śpiewactwo jako sposób na życie w zbrataniu z kulturą i w dążeniu do kultury braterskiej”*⁶⁹⁷. Wypowiedź ta wskazuje na dokonujący się proces asymilacji wytworu kulturowego – postaci i twórczości Stanisława Moniuszki – do górnośląskości, w ramach której pełni on funkcję jednego z symbolów odsyłających obcujące z nim jednostki do górnośląskości rozumianej jako przestrzeń wielokulturowa. Umiłowanie śląskiej pieśni jako sposób na życie w zbrataniu z kulturą, to świadoma realizacja górnośląskiej tożsamości kulturowej, na którą oddziałują od dłuższego czasu polskość, czeskość, niemieckość, w mniejszym stopniu żydowskość i romskość. Dokonująca się poprzez masowy kult śląskiej pieśni i muzyki instrumentalnej manifestacja tak rozumianej górnośląskiej tożsamości kulturowej to przejaw

⁶⁹⁵ R. Hanke, „Trojok Śląski” dotarł do Opawy, „Śpiewak Śląski” nr 3-4, Katowice 1998, s. 20-21.

⁶⁹⁶ R. Hanke, *Nasz Euroregion*, „Śpiewak Śląski” nr 3 (322), Katowice 1999, s. 4

⁶⁹⁷ R. Hanke, *Nasz Euroregion*, „Śpiewak Śląski” nr 3 (322), Katowice 1999, s. 5.

dążenia do kultury braterskiej, a więc takiej przestrzeni, w której koegzystują treści charakterystyczne dla różnych narodowości i grup etnicznych.

W 2000 roku obchodzono 90-tą rocznicę powstania Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, jednak obszerne informacje z przebiegu tego jubileuszu zamieszczono dopiero w kolejnym roczniku „Śpiewaka Śląskiego”, gdyż główne uroczystości zorganizowano w ostatnim kwartale 2000 roku. Główne uroczystości 90-tej rocznicy założenia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych odbyły się w Bytomiu, gdzie 18.04.1910. założono tę organizację i w Katowicach – mieście, w którym od 1922 znajduje się siedziba jej zarządu. Obchody te połączono z organizacją takich przedsięwzięć artystycznych jak sesja popularnonaukowa na temat znaczenia tradycji śpiewania i muzykowania w Bytomiu, wystawa „Śląskie zabytki muzyczne” w Bibliotece Śląskiej w Katowicach, w ramach której Oddział Śląski PZChiO zaprezentował dorobek własnej oficyny wydawniczej o nazwie Śląska Biblioteka Muzyczna, oraz spotkanie zespołów Konfraterni Najstarszych Chórów i Orkiestr Województwa Śląskiego ze stuletnim chórem z Ostrawy-Witkowic w Republice Czeskiej. W artykule „Jubileusz i nowe nadzieje” podano, że obchody 90-lecia zainaugurowano w kwietniu w Bytomiu a finałowe uroczystości jubileuszowe Oddziału Śląskiego PZChiO zorganizowano w Górnośląskim Centrum Kultury w Katowicach 10.12.2000. Wydarzenia te scharakteryzowano jako przejaw potęgi tradycji śpiewaczych i muzykowania na Górnym Śląsku. Osobny fragment tej wypowiedzi prasowej poświęcono Nagrodzie Imienia Stanisława Moniuszki i jej laureatom: 100-letniemu chórowi męskiemu z Ostrawy-Vitkovice, Oddziałowi Śląskiemu PZChiO w Katowicach oraz kompozytorowi śląskiemu Józefowi Świdrze⁶⁹⁸.

Wartą przytoczenia jest też relacja, którą Stanisław Wambrand zawarł w tekście „Między Odrą a Ostrawicą”: *„Koncertowanie czerwcowe to była inna optyka - coś, co na Śląsku, po obu stronach Olzy, w duszach gra. I to było słyszeć - muzyczną poprawność i czystość wykonania światowego repertuaru, i to "coś" - nieuchwytnego a sprawiającego, że cała sala klaskała i śpiewała wspólnie kiedy rozbrzmiewała słowiańska, a jeszcze dokładniej śląska pieśń. [...] A potem, w gościnnym "TESCO" czyli supermarkecie zabrzmiało śpiewanie - wielkomiejsko eleganckie "Ogniwa" i góralskie niepohamowane "Goroli" z Jabłonkowa. [...] Koło nas, słuchaczek, stanęła starsza Pani z mężem, zasłuchana aż do łez. Wreszcie nie wytrzymała i rzekła: a moja babiczka pochodzi z ... Bochni. A druga babiczka z okolic Żywca. Więc kiedy popłynęła Moniuszkowska pieśń, starsza pani opowiedziała o wędrówce swoich przodków do Ostrawy, za chlebem, wymieniała pięknie po polsku brzmiące nazwiska swoich babć [...] Polski Związek Kulturalnooświatowy przyszedł godną reprezentacją na "Dni czesko-polskie" [...]. "Trojok Śląski" - w tym roku muzykowanie między Odrą a Ostrawą. Następny - w Polsce, też na*

⁶⁹⁸ R. Hanke, *Jubileusz i nowe nadzieje*, „Śpiewak Śląski” nr 1 (332), Katowice 2001, s. 10.

*Śląsku. Co to daje? W moim odczuciu - świadomość wspólnego pnia - słowiańskiego i europejskiego. Lokalnie - coś równie ważnego dla Polaków z Zaolzia - poczucie, że są szalenie ważnym ogniwem kulturowym - są zwornikiem. To zresztą słychać było w śpiewaniu. [...]*⁶⁹⁹. Relacja ta obrazuje proces integracji mieszkańców historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska, po II wojnie światowej znajdującego się w obrębie polskiego i czeskiego państwa, aktywizujący się za sprawą zasłuchania się w śląskie i moniuszkowskie pieśni. Znamienne, że niespodziewany kontakt z obecną w ramach tej wyśpięwaną górnosłańskością pieśnią moniuszkowską staje się przyczyną do uświadomienia sobie przez słuchaczkę polskich motywów w ramach swojej naznaczonej wielokulturowości śląskiej tożsamości. W wypowiedzi tej wytwór kulturowy – postać i twórczość Stanisława Moniuszki – odniesiono do śląskości – polskości, śląskości – czeskości, śląskości – słowiańskości i śląskości - europejskości. Kompozytor ten, jako integralna część śląskiej kultury muzycznej, jako druh śląskiej drużyny śpiewaczej symbolicznie patronuje przestrzeni kulturowej, w ramach której możliwa jest aktywacja rodzimości, braterskości autochtonicznych mieszkańców historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska, ziemi, której poszczególne fragmenty formalnie od wieków włączano do różnych państw.

W 2005 roku hucznie obchodzono jubileusz 95-lecia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Rocznicą ta była okazją do aktywizacji idei zjednoczenia pieśnią historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska⁷⁰⁰. Przypomniano udział chórzystów w powstaniach śląskich i organizację Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich w 1930 roku⁷⁰¹. Z jednej strony przypomniano narrację odnoszącą interesujący mnie wytwór kulturowy do charakterystycznego dla II Rzeczypospolitej Polskiej procesu integracji kulturowej śląskości z polsnością a z drugiej aktywizowano współczesną górnosłańską narrację moniuszkowską, w ramach której kompozytorowi przypisywano rolę społeczną druha śląskiej drużyny śpiewaczej i mitologizowano go na symbol wielokulturowości Górnego Śląska. Finałowy koncert jubileuszowy zorganizowano 12.11.2005. w gmachu Filharmonii Śląskiej, pod znamienym tytułem: MONIUSZCE-ŚPIEWACY ŚLĄSCY⁷⁰² zorganizowany został już w duchu tego drugiego typu górnosłańskiej narracji moniuszkowskiej. Jeszcze wyraźniej widoczne to było w trakcie analizy wypowiedzi prasowych ze „Śpiewaka Śląskiego”, w których opisywano obchody 100-lecia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych.

⁶⁹⁹ S. Wambrand, *Między Odrą a Ostrawicą*, „Śpiewak Śląski” nr 3(334), Dodatek do nr 3: *Pamiętnik „Trojaka Śląskiego” i Nagrody im. Stanisława Moniuszki*, Katowice 2001 s. 12-13

⁷⁰⁰ R. Hanke, *95 lat Związku Śląskich Kół Śpiewaczych*, „Śpiewak Śląski” nr 1 (356), Katowice 2005, s. 2-4.

⁷⁰¹ Zespół Redakcyjny, *95-lat Oddziału Śląskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr*, „Śpiewak Śląski” nr 4 (359), Katowice 2005, s. 4.

⁷⁰² Zespół Redakcyjny, *Upływa między jubileuszami szybko czas...*, „Śpiewak Śląski” nr 6 (361), Katowice 2005, s. 2-6.

Jako podsumowanie rozważań zawartych w tym podrozdziale można potraktować „Proklamację śląskich śpiewaków i muzyków amatorów na koniec XX wieku” Zarządu Oddziału Śląskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr, w której podkreślano, że „*droga wiodąca do rozśpiewania i integrowania ludzi ponad wszelkimi podziałami oraz ponad granicami państwowymi, przybliży wizję kultury braterskiej i Europy ludzi lepiej rozumiejących się[...]*”⁷⁰³. Treść tego dokumentu świadczy o tym, że wypracowana w ramach realizacji Śląskiego Święta Pieśni Chóralnej „Trojok Śląski” narracja o integracyjnym, ponadpaństwowym działaniu kultu pieśni, była na tyle ważnym motywem dla Oddziału Śląskiego PZChiO, aby uczynić z niej myśl przewodnią nie tylko w dokumentach dotyczących festiwalu, ale również w jubileuszowej proklamacji.

⁷⁰³ Zarząd Oddziału Śląskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr, *Proklamacja śląskich śpiewaków i muzyków amatorów na koniec XX wieku*, „Śpiewak Śląski” nr 1 (332), Katowice 2001, s. 5.

Rozdział XI: Górnśląska recepcja twórczości operowej Stanisława Moniuszki

Stanisław Moniuszko funkcjonujący w ramach polskiej tożsamości narodowej jako wytwór kulturowy jest określany pieśniarzem bądź twórcą polskiej opery narodowej. Zagadnieniem górnśląskiej recepcji pieśniarskiej twórczości zajęłam się w poprzednich rozdziałach. Przedmiotem tej części pracy jest górnśląska recepcja twórczości scenicznej tego kompozytora.

Po I wojnie światowej zaczęło się konstituować państwo polskie, ale kwestia przynależności do niego ziemi śląskiej pozostawała sporna, gdyż rościli sobie do niej prawa Polacy, Niemcy i Czesi i a nawet sami Ślązacy. Ważnym wydarzeniem kulturalnym w tym kontekście stała się pierwsza sceniczna prezentacja 4 – aktowej opery *Halka* na Górnym Śląsku, która miała miejsce 6 lipca 1920 roku na scenie Teatru Miejskiego w Bytomiu. Została ona wystawiona przez 150 – osobowy zespół Opery Warszawskiej pod dyrekcją Emila Młynarskiego i znalazła szeroki oddźwięk na Górnym Śląsku. W „Głosie Górnśląskim” z 22 lipca 1920 roku zamieszczono informację: *„Z okazji pobytu wielkiej opery miasta Warszawy na Górnym Śląsku wręczono znakomitym artystom w dowód uznania i wdzięczności adres gratulacyjny wykonany przez artystę – malarza, p. Stanisława Ligonias, przedstawiający scenę z drugiego aktu „Halki”, mianowicie, gdy Jontek napomina „Halkę” słowami: I Ty mu wierzysz biedna dziewczyno, że Cię nie zwodzi, Ty wierzysz mu”. Zamiast Janusza artysta narysował niemieckiego żołdaka w Pickelhaubie. Oprócz tego na pięknie zdobionych krajobrazami górnśląskimi stronicach znajdujemy następujący wierszyk, ułożony przez p. Kazimierza Ligonias:*

*I płynął piękny polski śpiew,
I wstrząsnął polskim ludem,
Jak snów proroczych głośny zew
Wolności brzmiał nam cudem.
Aż zadrżał dawny polski gród,
Gdzie Piastów sniła księżęta,
I budzi się Piastowski ród,
Krzyżackie krusząc pęta...
I choć się pieni w złości wróg,
Choć śle na nas siepaczy,
W dniu plebiscytu spłaci dług,
Wdzięczności szczep ślązaczy.
A gdy nadejdzie wielki czas.
Wzmocnieni naszą wiarą
Kraj diamentów czarnych moc.
Z ojczyzną złączym starą.”⁷⁰⁴*

⁷⁰⁴ Bytom (P.K.P.), „Głos Śląski” rok 18, nr 88, s. 4.

Znamienne, że w tej poetyckiej wypowiedzi nie tylko *Halka* została utożsamiana z polskością, co było charakterystyczne dla rozpoczętego po warszawskiej premierze tej opery w 1858 roku procesu podtrzymywania polskiej tożsamości kulturowej za sprawą recepcji postaci i dzieł Stanisława Moniuszki, ale również odbiorcy tej opery – górnośląski lud - zostali namaszczeni polskością. Kontekst sytuacyjny odbioru tego dzieła – pamięć pierwszego powstania śląskiego oraz przedplebiscytowe działania proniemieckiej i propolskiej propagandy na rzecz przekonania do swojej opcji państwowej autochtonicznych mieszkańców historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska - dobitnie wpisał recepcję *Halki* i jej twórcy w specyfikę intersubiektywnej przestrzeni kulturowej tego regionu. Odbiorcy moniuszkowskiego dzieła odczytali losy jego głównej bohaterki – zwodzonej przez panicza góralki Halki – jako swoje własne – ludu zwodzonego niemiecką propagandą. Antagonizm społeczny pomiędzy wywodzącą się z warstwy chłopskiej dziewczyną, a paniczem został przez bytomską publiczność z 1920 roku, w tej konkretnej sytuacji odbiorczej, naznaczony zmaganiem o państwową przynależność tego regionu, zmodyfikowany na antagonizm polsko-niemiecki mieszkańców historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska. Rozpoczął się proces przyswajania wytworu kulturowego charakterystycznego dla polskiej tożsamości narodowej przez propolskich Górnoślązaków i powolnego, stopniowego przekształcania go w element własny. Proces ten wzmocniły tragiczne zajścia zabrzańskie, gdy 14 lipca 1920 roku na dworcu w Zabrzu, po znakomicie przyjętym przez polskich mieszkańców tego miasta przedstawieniu *Halki*, artyści warszawscy zostali pobici przez niemieckich bojówkarzy. Jest to przykład sytuacji, w której zarówno postać Stanisława Moniuszki – narodowego twórcy w muzyce polskiej - jak i jego pierwsza opera pełniły funkcję symbolu polskość. Kontekst sytuacyjny recepcji tego konkretnego wystawienia *Halki* przyczynił się do zaktywizowania polsko-niemieckiego antagonizmu. Ze strony proniemieckiej ludności był to akt terroru, ze strony propolskich mieszkańców górnośląskiego regionu – reakcja na kartach „Głosu Śląskiego”: „*W ogólnym terrorze ta napaść jest szczególnie obrzydliwa, dotknęła ona bowiem ludzi, którzy przybyli do nas z polskim słowem, tańcem i muzyką. [...] Ci, którzy mienia się być kulturtraegerami, tym razem obnarzyli się do reszty, uderzyli bowiem w ludzi kultury*”. Przyjęło się ukazywanie dwutygodniowej wizyty zespołu Opery Warszawskiej pod dyrekcją Emila Młynarskiego nie tylko jako sprzyjającego manifestacji polskich postaw narodowych święta muzyki, ale również przez pryzmat zajść na zabrzańskim dworcu. Pełnienie funkcji symbolu polskość przez dzieło artystyczne lub postać jego twórcy wiązało się w tym przypadku nie tylko z aktywizacją wśród obcujących z tymi wytworami kulturowymi jednostek wzniosłych, radosnych uczuć patriotycznych, ale również doprowadziło do tragicznych zajść na gruncie ruchów nacjonalistycznych. W sumie artyści Opery Warszawskiej pod dyrekcją Emila Młynarskiego podczas dwutygodniowego pobytu na Górnym Śląsku w 1920 roku dali jedenaście spektakli wystawiając dwie opery Stanisława Moniuszki – *Halkę* i *Verbum Nobile* oraz suitę *Tańce*

narodowe. Należy podkreślić, że wizyta warszawskich artystów miała miejsce w rok po I Powstaniu Śląskim i w przededniu wybuchu kolejnego zrywu narodowowyzwoleńczego chcących powrócić „na łono polskiej Macierzy” Górnolazaków. Cztery występy dano w Bytomiu – wówczas głównym ośrodku polskiego życia narodowego na ziemi górnośląskiej. 2 – krotnie zaprezentowano *Halkę* i 2 – krotnie *Verbum Nobile* wraz z suitą *Tańce narodowe*. Z programem tym odwiedzono również Gliwice, Zabrze, Królewską Hutę i Katowice. Innym przykładem powiązania opery *Halka* w narodowowyzwoleńcze działania było prezentowanie jej w trakcie III Powstania Śląskiego, gdy 14 maja 1921 roku teatr sosnowiecki wystawił *Halkę*, odwiedzając z tym przedstawieniem Szopienice i inne miasta Górnego Śląska.

W ten sposób wystawienie pierwszej opery moniuszkowskiej w 1920r i 1921r na terenie plebiscytowym naznaczyło proces górnośląskiej recepcji postaci i dzieł tego kompozytora. *Halka* i jej kompozytor stanowili symbol/zwiastun polskości dla Górnego Śląska. W 1922 roku miał miejsce podział historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska pomiędzy II Rzeczpospolitą Polską a Republikę Weimarską w wyniku którego do Polski wróciła część ziemi śląskiej.

XI. I: Recepcja oper Stanisława Moniuszki i postaci kompozytora w ramach działalności sceny operowej w Teatrze Polskim w Katowicach

W latach 1922 - 1932 działała przy Teatrze Polskim w Katowicach scena operowa. Premierowym spektaklem (8.10.1922) tej instytucji była oczywiście 4-aktowa *Halka* Stanisława Moniuszki. Placówka ta w miarę możliwości organizowała przedstawienia nie tylko na obszarze włączonym do II Rzeczypospolitej Polskiej, ale również w zarządzanej przez inne państwa części ziem historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska. Świadczą o tym wypowiedzi prasowe publikowane w wydawanej po stronie polskiej i niemieckiej prasie oraz afisze przechowywane w archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu (Zdjęcie XI. I.).



Zdjęcie XI. I: Plakat promujący gościnny występ artystów sceny operowej Teatru Polskiego w Katowicach w Bytomiu w Republice Weimarskiej 19.12.1922. Dokument znajdujący się w Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu.

W celu nakłonienia górnośląskiej ludności do zapoznawania się z prezentowaną w Teatrze Polskim w Katowicach rodzimą twórczością operową już w 2- i 3-im numerze „Śpiewaka Śląskiego” z 1922 roku, umieszczono artykuły tematyczne o historycznym rozwoju opery polskiej. W głównej mierze wypowiedzi te dotyczyły postaci Stanisława Moniuszki oraz jego dzieł scenicznych takich jak *Halka*, *Verbum Nobile*, *Hrabina*, *Flis* i *Straszny Dwór*. Kompozytora określano narodowym twórcą w muzyce polskiej a kontaktowi z jego twórczością przypisywano symboliczną moc odnoszenia ich odbiorców do polskości. Podkreślano, że „*cudowne tony „Halki” powinny dotrzeć do całego narodu*”⁷⁰⁵. W pierwszym sezonie doczekała się ona 34 spektakli, a w całym 10 – letnim okresie działalności tej placówki wystawiono ją 174 razy – trzykrotnie więcej niż drugą w kolejności operę *Madame Butterfly*. W „Śpiewaku Śląskim”/”Śpiewaku” w miarę systematycznie informowano o repertuarze katowickiej sceny operowej i recenzowano jej spektakle. Przykładowo we wrześniowym numerze pisma z 1926 roku donoszono, że Dyrekcja Teatru Polskiego w Katowicach nowy sezon operowy rozpoczęła nieśmiertelną *Halką*⁷⁰⁶. Opera ta zyskała miano symbolicznej wizytówki tej sceny, gdyż często prezentowano ją na otwarcie bądź zamknięcie sezonu artystycznego. Jednak nie było to jedyne sceniczne dzieło Stanisława Moniuszki, z którym mogli się zapoznać wówczas Górnoślązacy. W tym samym roku instytucja ta wystawiła również *Straszny Dwór*. Przedstawienie to w następujący sposób recenzowano w kwietniowym numerze „Śpiewaka”: „*Trzecia polska opera na scenie Teatru Polskiego w Katowicach! Po Halce i Mazepie – Straszny Dwór [...]*”

⁷⁰⁵ Zespół Redakcyjny, *Opera polska*, „Śpiewak Śląski” nr 3, Katowice 1922, s. 2-3 (18-19).

⁷⁰⁶ „Nowy sezon operowy w Katowicach ...” [w:] *Opera i koncerty*, „Śpiewak” nr 8-9, Katowice 1926, s. 15.

*Wystawienie na tutejszej scenie opery, która przewyższa swą rdzenną polskością bezsprzecznie nawet Halkę, przepojonej najwyższymi wartościami rodzimej kultury szlacheckiej, którym nadał Moniuszko tak genialną szatę dźwiękową i dla których znalazł tak do głębi poruszający wyraz muzyczny, jest dla tutejszej ludności, oraz napływowego Niemca bardzo pożądaną przeciwdozą przeciw tendencyjnie szerzonym lekceważącym poglądom na polską kulturę. Bodaj że pierwszy raz miał tutejszy żywioł niemiecki sposobność spotkania się z prawdziwą polską kulturą narodową, bodaj że pierwszy raz uległ jej walorom i czarowi*⁷⁰⁷. Znamienne, że prezentacja na katowickiej scenie Teatru Polskiego opery komicznej, którą w ramach intersubiektywnej polskiej przestrzeni kulturowej przyjęte było określać jako dzieło narodowego twórcy w muzyce stworzone ku pokrzepieniu serc jego polskich współbraci, w kontekście sytuacji odbiorczej naznaczonej podziałem ziemi śląskiej z 1922 roku, pełni oprócz estetycznej również funkcję obronną, jako swoistego rodzaju kulturowa oręż w walce o polskość Górnślązaków. Wypowiedź ta wskazuje na zachodzący już wówczas proces budowania polskiej tożsamości kulturowej wśród autochtonicznych mieszkańców Górnego Śląska za sprawą recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki, w ramach którego miało również miejsce odgradzanie się od tego co napływowe, obce i w tym konkretnym przypadku określone jako „niemieckie”.

O przygotowaniach do wystawienia przez artystów Teatru Polskiego w Katowicach kolejnej moniuszkowskiej opery komicznej – jednoaktowego *Verbum Nobile* donoszono już w kwietniowym numerze „Śpiewaka” z 1927 roku. Dzieło to wystawiono w Święto Narodowe – rocznicę uchwalenia Konstytucji 3 Maja⁷⁰⁸. To wydarzenie artystyczne wzmacniało proces budowania polskiej tożsamości kulturowej wśród górnśląskiego ludu poprzez recepcję postaci i twórczości Stanisława Moniuszki. Należy tu zaznaczyć, że wykonaniem moniuszkowskiej „Halki” uświetniono również otwarcie sezonu operowego 1927/1928⁷⁰⁹. Ponadto artyści sceny operowej Teatru Polskiego w Katowicach mieli również w repertuarze *Pomstę Jontkową* Mieczysława Wallek-Walewskiego – operę pomyślaną jako kontynuacja losów moniuszkowskich bohaterów⁷¹⁰.

W prasie muzycznej relacjonującej działalność sceny operowej polskiego teatru w Katowicach odnajdujemy nie tylko relacje wskazujące na dokonującą się za sprawą wykonywania pierwszej opery moniuszkowskiej walencję polskiej kultury narodowej, co przyczyniało się do propagowania polskiej tożsamości narodowej wśród Górnślązaków, ale również o wystawieniach *Halki*, które były bodźcem do wszczęcia działań wskazujących na antagonizm polsko – niemiecki. Przykładowo w *Kronice muzycznej* ze „Śpiewaka” nr 5., z roku 1929 odnajdujemy następujące doniesienie: „Wystawienie opery „Halka” w Opolu przez Teatr Polski

⁷⁰⁷ „Trzecia polska opera ...” [w:] *Opera i koncerty*, „Śpiewak” nr 4, Katowice 1926, s. 8.

⁷⁰⁸ „Opera katowicka...” [w:] *Varia*, „Śpiewak” nr 5, Katowice 1927, s. 9.

⁷⁰⁹ „Teatr Polski w Katowicach ...” [w:] *Varia*, „Śpiewak” nr 9, Katowice 1927, s. 7.

⁷¹⁰ „Opera katowicka...” [w:] *Varia*, „Śpiewak” nr 6, Katowice 1927, s. 6 (65).

w Katowicach skończyło się smutnymi wypadkami krwawego pobicia artystek i artystów polskich [...]”⁷¹¹. W tym samym numerze „Śpiewaka” St. M. Stoiński zwracał uwagę, że „wiedzą nasi wrogowie, czym jest Moniuszko dla polskiej myśli narodowej, czym był dla odrodzenia myśli polskiej na Śląsku; wiedza jak drogie sercu polskiemu jest jego arcydzieło, polska opera narodowa „Halka” i masakrują dziś artystów polskich, którzy ze śpiewem Moniuszkowskim poszli do naszych braci polskich, doń stęsknionych, mieszkających niestety za słupami granicznymi swej ojczyzny. [...]”⁷¹². Z kolei w siódmym numerze „Śpiewaka” z 1929⁷¹³ pisano o sukcesach Opery Teatru Polskiego w Katowicach podczas gościnnych występów w Czechosłowacji, gdzie z uznaniem przyjmowano przedstawienie *Halki* Stanisława Moniuszki. Z przytoczonych reakcji mieszkańców historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska znajdującego się w różnych krajach, II Rzeczypospolitej Polskiej, Republiki Weimarskiej i Czechosłowacji wynika, że recepcja postaci narodowego twórcy w muzyce polskiej – postaci Stanisława Moniuszki była nacechowana emocjonalnie i zależna od kontekstu sytuacyjnego istniejącego w ramach danego państwa przynależności.

Wystawieniem *Strasznego Dworu* – jak pisano w „Śpiewaku” nr 8 – 9 z 1929 roku – nieśmiertelnego dzieła Moniuszki, scena operowa Teatru Polskiego w Katowicach rozpoczęła sezon operowy w dniu 7.09.1929. W wypowiedzi tej zaznaczono, że po raz pierwszy górnośląski lud miał okazję zapoznać się z tą operą podczas Świąta Konstytucji 3 Maja w 1923 roku. Wówczas przedstawienie to cieszyło się stałym powodzeniem do końca sezonu⁷¹⁴. Na kartach „Śpiewaka” z 1929 roku przeprowadzano akcję propagandową na rzecz zebrania funduszy potrzebnych, aby doprowadzić do sfinalizowania idei katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki. Odsłonięcie monumentu planowano na Zielone Świątki, czerwiec 1930 roku. Już w listopadowym numerze pisma z 1929 roku podkreślano, że w Śląskich Uroczystościach Moniuszkowskich roku przyszłego weźmie udział opera katowicka wystawiając *Flis* i *Verbum nobile* Stanisława Moniuszki⁷¹⁵. Jednak w zamieszczonym w marcowym „Śpiewaku” z 1930 programie tej uroczystości zawarto informacje, że scena operowa Teatru Polskiego w Katowicach uświetni odsłonięcie monumentu usytuowanego na cokole z napisem: MONIUSZCE – ŚPIEWACY ŚLĄSCY wystawieniem czterech oper: *Halki*, *Strasznego Dworu*, *Flisa* i *Verbum*

⁷¹¹ „Wystawienie opery „Halka” w Opolu ...” [w:] *Kronika Muzyczna*, „Śpiewak” nr 5, Katowice 1929, s. 63.

⁷¹² S. Stoiński, *Pomnik Moniuszki w Katowicach (Na marginesie projektu)*, „Śpiewak” nr 5, Katowice 1929, s. 67.

⁷¹³ „Opera Teatru Polskie w Katowicach ...” [w:] *Kronika Muzyczna*, „Śpiewak” nr 7, Katowice 1929, s. 96.

⁷¹⁴ „Straszny Dwór. Opera narodowa Stanisława Moniuszki ...” [w:] *Opera i koncerty*, „Śpiewak” nr 8-9, Katowice 1929, s. 10 (110).

⁷¹⁵ „W uroczystościach moniuszkowskich ...” [w:] *Kronika muzyczna*, „Śpiewak” nr 11, Katowice 1929, s. 10 (142).

*Nobile*⁷¹⁶. Oprócz tego w Teatrze Polskim w Katowicach miał miejsce koncert inaugurujący całą uroczystość, podczas którego wykonano *III Litanię Ostrobramską* oraz *Sonety Krymskie*⁷¹⁷. Niestety w 1931 roku zawieszono działalność sceny operowej Teatru Polskiego w Katowicach. Nie oznaczało to, że wraz zawieszeniem działalności przez scenę operową Teatru Polskiego w Katowicach zupełnie wygasł proces budowania wśród górnośląskiego ludu polskiej tożsamości kulturowej za sprawą recepcji moniuszkowskich dzieł. W latach 30-tych był on podtrzymywany przede wszystkim przez działalność Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Wśród materiałów prasowych o czerwcowych obchodach 60-tej rocznicy śmierci Stanisława Moniuszki zawarto dokumenty, w których informowano, że władze Związku Śląskich Kół Śpiewaczych zaleciły, aby podczas dorocznych okręgowych zjazdów wygłoszono stosowne przemówienia i wykonywano dzieła chórowych Moniuszki. I tak w okręgu katowickim „*Śpiewacy w liczbie przeszło półtora tysiąca osób, oraz liczna publiczność z przedstawicielami władz miejskich na czele zgromadzili się pod udekorowanym pomnikiem Moniuszki [...]*”⁷¹⁸.

Ponadto warto podkreślić, że Teatr Polski w Katowicach często gościł Operę Warszawską/ Opera Warszawska często gościła na scenie Teatru Polskiego w Katowicach. „*Chór i orkiestrę organizowano na miejscu, soliści i kapelmistrze przybyli z Warszawy. Dotąd dano z wielkim powodzeniem i bardzo dobrym rezultatem artystycznym „Cyrulika sewilskiego” Rossiniego, „Halkę” Moniuszki i „Toscę” Pucciniego [...]*”⁷¹⁹.

Ciekawym wydarzeniem, doniosłym społecznie i świadczącym o szczególnym miejscu pierwszej opery moniuszkowskiej w górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej było wystawienie „Halki” zorganizowane przez miejscowych bezrobotnych artystów śpiewaków pod batutą dyr. K. Bończy – Tomaszewskiego. W „Śpiewaku” z marca 1935 roku informowano o dobrym poziomie tego wydarzenia artystycznego i zainteresowaniu, którym obdarzyła je publiczność: „*Wielce sympatyczny jest wysilek miejscowych bezrobotnych artystów śpiewaków, którzy pod batutą dyr. K. Bończy - Tomaszewskiego wykonali bardzo poprawnie 'Halkę' Moniuszki. Publiczność wypełniła teatr po brzegi, co dowodzi, iż sprawa opery w Katowicach ciągle jeszcze prosi się o uwagę czynników decydujących*”⁷²⁰. Natomiast w lutowym numerze „Śpiewaka” z 1937 roku⁷²¹ informowano o profesjonalnym wystawieniu *Halki* na deskach katowickiego Teatru Polskiego przez warszawskich artystów pod dyrekcją K. Bończy-Tomaszewskiego, co jest potwierdzeniem, że ta narodowa opera moniuszkowska cieszyła się

⁷¹⁶ Program Uroczystości Moniuszkowskich i Ogólno-śląskiego Zjazdu Śpiewaczego, „Śpiewak” nr 3, Katowice 1930, s. 33-34.

⁷¹⁷ F. Sachse, *Przebieg VI Zjazdu Śpiewaków Śląskich i Uroczystości Moniuszkowskich*, „Śpiewak” nr 6-7, Katowice 1930, s. 2.

⁷¹⁸ *Przebieg uroczystości Moniuszkowskich w Polsce*, „Śpiewak” nr 7, Katowice 1932, s. 112-114.

⁷¹⁹ „Teatr Polski w Katowicach...” [w:] *Kronika muzyczna*, „Śpiewak” nr 9, Katowice 1933, s. 13.

⁷²⁰ „Teatr Polski w Katowicach...” [w:] *Kronika muzyczna*, „Śpiewak” nr 3, Katowice 1935, s. 45.

⁷²¹ „Teatr Polski...” [w:] *Kronika muzyczna*, „Śpiewak” nr 2, Katowice 1937, s. 26-27.

szczególnym uznaniem na Górnym Śląsku w okresie przedwojennym. W trakcie II wojny światowej nie działały polskie instytucje kulturalne, ale zamiar stworzenia na Górnym Śląsku teatru operowego podjęto w niewiele dni po wyparciu z tego regionu wojsk hitlerowskich.

XII.1. Od Śląskiego Teatru Muzycznego do Opery Śląskiej w Bytomiu

Odradzające się państwo polskie było najbardziej zniszczonym krajem w Europie z milionami bezdomnych ludzi, brakiem pewnych granic i stacjonującą na jego terenach wojskową administracją sowiecką, która dokonywała rabunkowego wywozu wartościowych przedmiotów. Konieczne było uruchomienie szkół i zakładów pracy. Za środek płatniczy często służyła żywność. W tych warunkach grupa entuzjastów na czele ze światowej sławy basem Adamem Didurem podjęła działania mające na celu wystawienie w Katowicach polskiej opery narodowej – *Halki* Stanisława Moniuszki. Już 2.03.1945 „Dziennik Zachodni” donosił o zamiarze wystawienia tej opery przez utworzony 5.02.1945. Śląski Teatr Muzyczny pod kierownictwem Walentego Śliwińskiego. Informacja ta była przedwczesna, gdyż do tego wystawienia nie doszło. Na plany te negatywnie zareagował ówczesny dyrektor Departamentu Muzyki w Ministerstwie Kultury i Sztuki, który 26.03.1945. wystosował pismo o następującej treści: *„Pełnomocnictwa udzielone przeze mnie Ob. Śliwińskiemu odnoszą się jedynie do teatru muzycznego, a więc wodewili, operetek, rewii itp., zaś w żadnym wypadku nie do opery. Proszę o niedopuszczanie do organizacji przez niego przedstawień operowych”*⁷²². Według zamierzeń resortu placówka operowa miała być wówczas zorganizowana jedynie w Poznaniu, gdzie gmach teatru przetrwał wojnę. Jednakże ogromny autorytet światowej sławy basa Adama Didura spowodował, że artyści Śląskiego Teatru Muzycznego włączyły się w realizację pierwszej powojennej moniuszkowskiej *Halki*. Ponadto zorganizowana przez Zbigniewa Dymka orkiestra Związku Zawodowego Muzyków, która później stała się trzonem przyszłej Filharmonii Śląskiej, zaangażowała się w wystawienie tej opery. 1.05.1945. Adam Didur otrzymał drogą oficjalną z rąk wojewody generała Aleksandra Zawadzkiego zadanie organizacji Państwowej Opery w Katowicach. Nominacja na kierownika powstającej sceny nie była potwierdzona przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, gdyż nie było zgody stolicy na powstanie teatru operowego na Śląsku. 11.05.1945. na kartach „Trybuny Śląskiej” opublikowano wypowiedź artysty, w której informuje, o pragnieniu wystawienia *Halki* od razu na najwyższym poziomie i udostępnieniu jej szerokim masom zamieszkującej ten region ludności pracującej. W tekście podkreślono doniosłość udostępnienia słowa polskiego i muzyki polskiej dla szerokiego ogółu górnośląskiej ludności i konieczność wyjazdu operowego zespołu z moniuszkowską *Halką* na Ziemię Odzyskaną. Do historycznej premiery pierwszej opery Stanisława Moniuszki w jej 4-ro aktowej wersji doszło 14.06.1945. w gmachu Teatru im. St.

⁷²² Pismo Dyrektora Departamentu Muzyki w Ministerstwie Kultury i Sztuki, który 26.03.1945.

Wyspiańskiego w Katowicach (Rys.2,3). Było to pierwsze przedstawienie polskiej opery narodowej w powojennej Polsce. W Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu przechowywana jest odręczna notatka M. J. Michałowskiego, który uczestniczył w tym spektaklu: „...*Pamiętam, że Teatr Wyspiańskiego wypełniony był wieczorem 14 czerwca 1945 roku aż po najwyższe rzędy II balkonu. Siedziałem właśnie w tych najdalszych rzędach II balkonu i w półmroku, z wysiłkiem, hamowałem głębokie wzruszenie, jakie ogarniało mnie powracającymi falami. Słyszałem dookoła stłumiony szloch, widziałem ukradkiem ścierane łzy, spływające po policzkach ...*”. Kontekst sytuacyjny odbioru tego dzieła, nieodległe czasowo zmagania wojenne toczące na górnośląskiej ziemi i pamięć o włączeniu części tego regionu w lata 1922 – 1939 do państwa niemieckiego, powodowały, że wydarzeniu artystycznemu, prezentacji spektaklu operowego, oprócz funkcji estetycznej pełniło również funkcję społeczną – integrowało Górnoślązaków i Polaków w katarskim przeżyciu.

Premierowy spektakl „Halki” na katowickiej scenie miał miejsce przed ukonstytuowaniem się Opery Katowickiej jako samodzielnej instytucji. Zatwierdzoną przez władze centralne oficjalną nominację na dyrektora śląskiej placówki operowej Adam Didur otrzymał dopiero 7.11.1945. Następnie siedzibą opery stał się budynek teatru miejskiego w Bytomiu. 29.11.1945. wystawienie *Halki* zainaugurowało oficjalnie działalność tej placówki na bytomskiej scenie (Zdjęcie XI. II.).



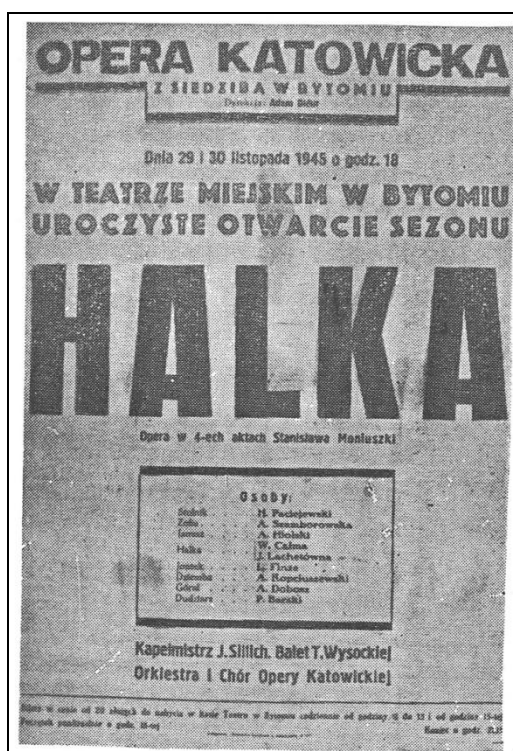
Zdjęcie XI. II: Afisz reklamujący wystawienie 4-aktowej „Halki” Stanisława Moniuszki 14.06.1945. w Teatrze im. St. Wyspiańskiego w Katowicach. Dokument znajdujący się w Archiwum Opery Śląskiej.

Początki działalności Opery Katowickiej późniejszej Państwowej Opery Śląskiej w Bytomiu obrosły legendą. Bez własnej siedziby, niezbędnych środków finansowych, formalnych podstaw prawnych, śląska scena operowa rozpoczęła działalność prezentując 14 czerwca 1945

polską operę narodową – *Halkę* Stanisława Moniuszki. Był to czyn całkowicie społeczny, nastawiony na zamanifestowanie i ugruntowanie polskości górnośląskiej przestrzeni kulturowej.



Zdjęcie XI. III: Zdjęcie: Wiktoria Calma – Halka i Lesław Finze – Jontek, artyści, którzy wystąpili w premierowym spektaklu „Halki” na katowickiej scenie 14.06.1945. Dokument znajdujący się w Archiwum Opery Śląskiej.



Zdjęcie XI. IV: Afisz promujący spektakl 4-aktowej „Halki” Stanisława Moniuszki w Teatrze Miejskim w Bytomiu 29. i 30. 11. 1945. Dokument znajdujący się w Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu.

XI. II: Recepcja oper Stanisława Moniuszki i postaci kompozytora w ramach działalności Opery Śląskiej w Bytomiu 1945 – 2010

Legendarna inscenizacja *Halki* w 1945 roku na rozpoczęcie działalności Opery Katowickiej/Śląskiej w Bytomiu zapoczątkowała tradycję cyklicznych premier najważniejszych oper S. Moniuszki; *Halki* a następnie również *Strasznego Dworu* i uzupełnianie repertuaru opery w Bytomiu o inne dzieła operowe S. Moniuszki.

XI.II.I: Stanisław Moniuszko jako narodowy twórca muzyki polskiej oraz symbol polskości Górnego Śląska w pierwszych latach powojennych

W dokumentach prasowych kreujących recepcję *Halki* w inscenizacji z 1945 roku najczęściej pisano o Stanisławie Moniuszko jako narodowym twórcy w muzyce polskiej i łączono postać kompozytora z procesem utożsamiania śląskości z polskością. Niektórym wypowiedziom towarzyszyły wzmianki o działaniach wojennych toczących się jeszcze w wybranych miejscach historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska odnoszące postać Stanisława Moniuszko do antagonizmu polsko – niemieckiego. W tekstach tych nawiązano do wypracowanej w dwudziestolecie międzywojenny górnośląskiej recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki ukazując kompozytora jako symbol polskości Górnego Śląska. Wymownie świadczy o tym relacja Ryszarda Bukowskiego wydrukowana w „Dzienniku Zachodnim”: *„Ujrzelśmy i usłyszeliśmy odradzającą się z zapomnienia polską operę. Czekaliśmy na ten moment wszyscy. czekali muzycy, czekał cały świat artystyczny - czekali ludzie pracy - czekali ci, którym wojna odebrała wszelkie kulturalne imprezy. Właśnie tu na Śląsku, gdzie Niemcy prześladowali najbardziej, najzacieklej niszczyli wszystko co polskie, właśnie w stolicy Śląska rozśpiewała się opera”*⁷²³. Wystawienie pierwszej moniuszkowskiej opery pobudziło proces budowania polskiej tożsamości kulturowej wśród Górnoszlązaków. Znamienne, że w wypowiedziach prasowych hiperbolizowano pierwszą operę Stanisława Moniuszki na dzieło, które ze swą polskością na trwałe zdobyło sceny światowe a zwłaszcza słowiańskie. *„W Polsce tradycja „Halki” nie tylko nie słabnie, lecz raczej potęguje się przez tworzenie nowych instytucji operowych. Mija prawie 90 lat od pierwszego przedstawienia w Warszawie, a „Halka” zachowuje swoją świeżość i siłę przyciągającą w teatrze polskim. Większym lub mniejszym powodzeniem cieszyły się przedstawienia „Halki” na wszystkich prawie scenach świata. Na stałe zagościła w operach państw słowiańskich, albowiem świat słowiański najbardziej odczuł i polubił muzykę naszego wielkiego romantyka”*⁷²⁴.

⁷²³ R. Bukowski, „Halka” w Katowicach „Dziennik Zachodni” nr 120, Katowice 16.06.1945.

⁷²⁴ W. Gadziński, Przed premierą „Halki” „Dziennik Zachodni” nr 117, Katowice 13.06.1945.

Należy też zauważyć, że zarówno w artykule tematycznym jak i w recenzji z przedstawienia wydrukowanych na kartach „Dziennika Zachodniego” szczegółowo omówiono libretto opery uwypuklając antagonizm społeczny panujący w feudalnej Polsce pomiędzy szlachtą a warstwą chłopską jako powód tragicznego losu Halki i jej dziecka. Można to interpretować jako próby odczytania *Halki* zgodnie z socjalistyczną doktryną. Podkreślano, że główną bohaterkę opery należy pojmować jako przedstawicielkę uciemiężonego włościanstwa, a tragiczne losy jej i jej dziecka jako filipikę przeciwko feudalnym nadużyciom. Zawarty w libretcie „Halki” motyw tragedii osobistej rozrastającej się w tragedię społeczną uznano za aktualny i możliwy do odczytania ku przestrodze: *„Czasy, które reprezentuje „Halka” są czasami niesprawiedliwości społecznej, nie szanowania uczuć człowieka, którego napiętnowano założeniem jego domniemanej niższości”*⁷²⁵. W opisanych fragmentach wypowiedzi prasowych 2-krotnie postać kompozytora odniesiono do socjalistycznej polskości i symbolicznie przypisano mu pełnienie za życia roli społecznej prekursora polskiego socjalizmu. Jednakże należy zaznaczyć, że nie miał wtedy jeszcze miejsca proces naddawania operze socjalistycznych treści, a jedynie zabieg uwypuklenia wątku, który jest immanentą częścią opartej na libretcie Włodzimierza Wolskiego moniuszkowskiej *Halki*. Warto również zaznaczyć, że jako pierwszy spektakl operowy organizującej się od podstaw Opery Katowickiej (późniejszej Opery Śląskiej w Bytomiu) wybrano 4-aktową a nie 2-aktową wersję *Halki*, a więc dzieło o złagodzonej sile wymowy społecznej na rzecz uwypuklenia jej narodowego charakteru. Prezentacji pierwszej inscenizacji „Halki” przez artystów bytomskiej sceny operowej w różnych miastach historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska a także w trakcie gościnnych występów w Warszawie w latach 1945 – 1946 towarzyszyło przede wszystkim ukazywanie Stanisława Moniuszko jako narodowego twórcy w muzyce polskiej, z którego dziełami obcowanie pobudza proces budowania/odbudowywania polskiej tożsamości kulturowej. Znamiennym faktem jest 91-krotne wystawienie pierwszej, inauguracyjnej dla zespołu artystycznego Opery Śląskiej w Bytomiu, inscenizacji *Halki* w latach 1945 – 1946. Warto również przypomnieć, że 25.12.1945. artyści Opery Katowickiej w Bytomiu zaprezentowali 4-aktową wersję „Halki” na antenie radiowej. Była to pierwsza powojenna transmisja operowa.

7.01.1946. zmarł nagle podczas próby w katowickim konserwatorium Adam Didur. Jego następcą na stanowisku dyrektora opery został Stefan Belina-Skupiewski, który funkcję tę piastował do 1953 roku. W drugim roku działalności tej instytucji, artyści bytomskiej sceny operowej rozszerzyli swój moniuszkowski repertuar o „Straszny Dwór”. Premiera tego dzieła odbyła się 16.06.1946. Wydarzenie to w następujący sposób opisano na kartach „Dziennika Zachodniego”: *„Tematycznie i muzycznie na wskroś polska, zdobyła od razu serca słuchaczy i po dzień dzisiejszy, a miejmy nadzieję, że i w przyszłości z równą mocą czarować i zachwycać*

⁷²⁵ R. Bukowski, „Halka” w Katowicach „Dziennik Zachodni” nr 120, Katowice 16.06.1945.

będzie. Rycerski obraz z prologu, pełne miłości i nabożeństwa powitanie dworku rodzinnego w prześlicznym tercecie "Cichy domku", scena przy krosnach z popularną pieśnią "Spod igiełek kwiaty rosną", uroczne wróżby z laniem wosku, patriarchalna i dostojna aria polonezowa Miecznika, sceny w komnacie zegarowej i słynna aria Stefana z kurantem, wreszcie barwny, pełen ognia mazur w IV akcie - oto obrazy i przeżycia, jakie daje nam "Straszny Dwór" [...]"⁷²⁶. Podziwianiu moniuszkowskich melodii i scenek rodzajowych z życia polskiej szlachty naddawano funkcję społeczną „zdobywania serc słuchaczy” dla przestrzeni kulturowej polskiej tożsamości narodowej. Wystawieniem tego dzieła rozpoczęto kolejny sezon działalności Opery Śląskiej – 21.09.1946⁷²⁷ umacniając na Górnym Śląsku pozycję Stanisława Moniuszko jako polskiego twórcę narodowego.

Latem 1946 roku bytomscy artyści zaprezentowali obydwie dzieła narodowego twórcy w muzyce polskiej: *Halkę* i *Straszny Dwór* oraz opery *Tasca* i *Madame Buterfly* Pucciniego podczas 14-stu gościnnych spektakli w Warszawie. Wydarzenie to komentowano w prasie ogólnopolskiej. Przykładowo w „Rzeczpospolitej” sprawozdawano przebieg tych koncertów jednocześnie przypominając, że 1920 roku to artyści warszawskiej sceny operowej pod dyktando Emila Młynarskiego podczas 2-tygodniowych gościnnych występów na terenie plebiscytowym zapoczątkowali proces górnośląskiej recepcji scenicznych dzieł moniuszkowskich⁷²⁸. W dokumencie tym przypomniano czasy, gdy postać Stanisława Moniuszki mitologizowano na symbol polskości Górnego Śląska a abcowaniu z tym wytworem kulturowym przypisywano symboliczną moc odnoszenia jednostek do procesu społecznego utożsamiania śląskości z polskością bądź antagonizmu polsko-niemieckiego. Podobne odczucia zapewne budziło zaprezentowanie moniuszkowskiej *Halki* przez artystów Opery Śląskiej w Opolu 19.10.1946. W sumie we wszystkich 6-ci archiwizowanych przez Operę Śląską w Bytomiu wypowiedziach prasowych na temat wykonywanych przez nią dzieł moniuszkowskich kompozytora ukazano jako narodowego twórcę w muzyce polskiej oraz jako symbol polskości Górnego Śląska.

Kolejny etap rozszerzenia moniuszkowskiego repertuaru Opery Katowickiej w Bytomiu miał miejsce w 1947 roku. 25 stycznia, z okazji 100-rocznicy wileńskiego wykonania dwuaktowej wersji „Halki” artyści bytomscy zaprezentowali drugą inscenizację tej opery. W dniach 14-15 czerwca 3-krotnie wykonano ją w Ostrawie, a w sierpniu 1947 roku bytomscy artyści zaprezentowali ją w ramach gościnnych występów w Warszawie. 11 stycznia oraz 30 października i 10 grudnia 1948 roku dzieło to zaprezentowano w Chorzowie. Oprócz tego 2-krotnie wystawiono ją podczas występów gościnnych we Wrocławiu z okazji Wystawy Ziem Odzyskanych i Światowego Kongresu Intelktualistów. O wydarzeniu tym w następujący sposób

⁷²⁶ Z Opery Śląskiej, *Straszny Dwór* opera w IV aktach St. Moniuszki, „Dziennik Zachodni” 25.06.1946

⁷²⁷ Otwarcie sezonu Opery Śląskiej, „Gazeta Robotnicza” 20.09.1946.

⁷²⁸ M. Borzęcki, *Opera Śląska w Warszawie*, „Rzeczpospolita”, 5-8.08.1946.

pisano na kartach „Dziennika Zachodniego”: „[...] 26 sierpnia dano przedstawienie *„Halki”*, a w dniu 27 sierpnia *„Pana Twardowskiego”* dla odbywającego się we Wrocławiu Międzynarodowego Kongresu Intelktualistów. Obydwa spektakle wzbudziły ogromne zainteresowanie i zdziwienie, że w trzy lata po tak strasznych zniszczeniach wojennych, teatr polski osiągnął już tak wysoki poziom”⁷²⁹. Wydarzenia te były okazją do przypisywania Stanisławowi Moniuszce roli społecznej narodowego twórcy w muzyce polskiej i łączenia jego postaci odpowiednio, w zależności od miejsca wystawienia, z polskością bądź z procesem utożsamiania śląskości z polskością. Pod koniec 1948 roku Państwowa Opera Śląska poszerzyła swój moniuszkowski repertuar o operę *Verbum Nobile*. Bytomska premiera tego dzieła scenicznego miała miejsce 18 grudnia. W kolejnym roku artyści bytomskiego teatru z przedstawieniem tym odwiedzili Chorzów (20.02.1949), Ostrawę (8.03.1949) oraz Kraków (25-26.06.1949). Recepcji tej opery towarzyszyło ukazywanie jej twórcy jako narodowego twórcy w muzyce polskiej i w zależności od miejsca jej wykonywania, przyczyniało się do pobudzenia wśród publiczność procesu budowania ich łączności z polskością, bądź wzmacniania ich polskiej tożsamości kulturowej. 18 września zainaugurowano nią sezon artystyczny 1949/1950 i jednocześnie świętowano tysięczne przedstawienie Opery Katowickiej z siedzibą w Bytomiu. 29 września i 6 października *Halkę* wystawiono w Opolu. Dzieło to bytomscy artyści prezentowali również poza historyczno-geograficznym obszarem Górnego Śląska np. w sierpniu 1949 roku goszcząc w Łodzi dali 11 spektakli *Halki*. W kolejnym roku długą inscenizację *Halki* artyści Państwowej Opery Śląskiej – bo od 1.11.1949 tak brzmiała oficjalna nazwa tej placówki – 4-krotnie wystawili w Gliwicach (22.02., 15.06., 28.09., i 5.10. 1950 oraz 11-krotnie w ramach gościnnych występów letnich w Łodzi (1.07. – 31.08.1950). Moniuszkowski repertuar Państwowej Opery Śląskiej w 1951 roku obejmował drugą inscenizację *Halki* i *Verbum Nobile*. Przy czym częściej, bo 6-krotnie wystawiono pierwszą operę (Gliwice - 15.02., i 19.04., Wirek - 13.12., i Kraków - 1.03., 15.03., 12.04). Natomiast *Verbum Nobile* bytomscy artyści zaprezentowali 3-krotnie podczas gościnnych występów w Łodzi (7.07. – 5.08.1951.) oraz 1-krotnie w Wirku - 13.12.1951 (wraz *Halką*⁷³⁰).

Pierwszy koncert w bytomskim gmachu Państwowej Opery Śląskiej w 1952 miał miejsce 18 stycznia. Zaprezentowano wówczas drugą inscenizację „Strasznego Dworu”. W przeciągu roku operę tą wystawiono 21-krotnie, w tym 12 występów miało miejsce w różnych miastach włączonego do państwa polskiego historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska (18.01, - Bytom, 29.03., - Chorzów, 12.03., 13.03., 26.03., 30-31.04., 24 – 25.09., 2.11., - Gliwice, 23.10.,

⁷²⁹ 26 sierpnia dano przedstawienie „Halki” „Dziennik Zachodni” 6.09.1948.

⁷³⁰ Kalendarium Opery Śląskiej 1945 – 2000 [w:] Tadeusz Kijonka (opr. i red.) *Pół wieku Opery Śląskiej. Księga Jubileuszowa Teatru z lat 1945 – 2000*, s. 186 – 187.

- Cieszyn, 25.11., - Bielsko)⁷³¹. Występom tym towarzyszyło rozpowszechnianie takiej narracji moniuszkowskiej, w ramach której kompozytor – narodowy twórca w muzyce pełnił funkcję symbolu polskości. Oprócz tego artyści bytomscy wystawiali *Halke* 8.10. w Dąbrowie Górniczej, w Zawierciu - 9.10., w Racibórz - 18.10., w Bielsku (wraz ze *Strasznym Dworem*) 25.11., a *Verbum Nobile* - 26.09., 28.09. (wraz z *Halką*) w Gliwicach. Podczas niektórych z tych koncertów informowano publiczność, że zostały one zorganizowane w celu zebrania funduszy na odbudowę stolicy.

Znamienne, że ówczesna dyrekcja Państwowej Opery Śląskiej wybrała *Strasznego Dwóra* na spektakl, którym 28.02.1953. świętowano 2000-ne przedstawienie dane przez artystów tej placówki. Jednak w roku tym nie eksponowano moniuszkowskich dzieł scenicznych tak intensywnie jak w poprzednim sezonie. Jednakże należy podkreślić, że artyści bytomskiej sceny operowej oraz krakowska orkiestra Polskiego Radia pod batutą Grzegorza Fitelberga nagrali *Verbum Nobile* na taśmę magnetofonową, dzięki czemu 25.12.1953 o 18:00 mógł nadać ją I Program Polskiego Radia.

Z przeprowadzonej analizy dokumentów prasowych wynika, że w pierwszych latach powojennych w działalności Opery Śląskiej eksponowano wyraźnie twórczość S. Moniuszki a recepcja oper przyczyniała się do ugruntowania pozycji s. Moniuszki jako narodowego twórcy muzyki polskiej oraz symbolu polskości Górnego Śląska choć pojawiały się też próby upolitycznienia postaci kompozytora.

XI.II.II: Próby redefiniowania narodowego twórcy polskich oper Stanisława-Moniuszko na prekursora polskiego socjalizmu

30.12.1953. miała miejsce w Państwowej Operze Śląskiej premiera *Hrabiny* Stanisława Moniuszki. W recenzjach z tego przedstawienia, które opublikowano już w 1954 roku, kompozytora określano nie tyle narodowym twórcą w muzyce polskiej, choć w dokumentach tych nie zaprzecza się patriotycznemu ładunkowi takich fragmentów opery, jak rozpoczynająca III akt słynna aria polonezowa „Pan Chorąży”, ale wychowawcą polskiego społeczeństwa bądź prekursorem polskiego socjalizmu.

W wypowiedziach prasowych dotyczących pierwszej inscenizacji „Hrabiny” i kolejnych prezentacji tego dzieła zaznaczano, że jej librecistą był Włodzimierz Wolski – najbardziej rewolucyjny przedstawiciel warszawskiej cyganerii. W operze tej warstwie arystokratycznych dekadentów, hołdujących zagranicznym modom, przeciwstawiony jest świat ludzi prostych i uczciwych, przywiązanych do ziemi, języka i obyczajów polskich, gotowych służyć ojczyźnie. Jak podaje M. Józef Michałowski w recenzji z grudniowego przedstawienia *Hrabiny*: „*pustce i*

⁷³¹ Kalendarium Opery Śląskiej 1945 – 2000 [w:] Tadeusz Kijonka (opr. i red.) *Pół wieku Opery Śląskiej. Księga Jubileuszowa Teatru z lat 1945 – 2000*, s. 188.

demoralizacji życia „salonów socjety” reprezentowanej w operze przez postacie młodej wdówki Hrabiny otoczonej rojem adoratorów w typie płytkiego, małpującego mody francuskie bawidamka Dwidziego, czy bardziej jeszcze ośmieszanego, starzejącego się, a przecież strojącego się w pantalone i fraczki francuskie Podczaszycy z Kociej Wólki, który stracił zdrowy sens widzenia rzeczywistości – pustce tej przeciwstawiony jest patriotyzm Chorążego, Broni i Kazimierza, tego ostatniego zwłaszcza, który potrafił wyrwać się z sidła Hrabiny i z salonów bawiącej się i sprzedającej socjety warszawskiej, po to by w walkach – jak wierzył – wyzwoleniczych u boku Napoleona, walczyć o wolność dla swojej ojczyzny.”⁷³² Recenzenci podkreślali, że kolejna premiera moniuszkowskiego dzieła w Państwowej Operze Śląskiej została z entuzjazmem przyjęta przez publiczność, a ideologiczny wymiar opery bytomscy artyści zaprezentowali wyraziście, ale bez potrzeby uciekania się do rozbudowy oryginalnego tekstu libretta. Prognozowano, że dzieło to będzie stałą i często prezentowaną pozycją Opery Śląskiej. Jednak w 1954 roku wystawiono ją tylko 5-krotnie, podczas gościnnych występów w Łodzi (2-25.07.1954.). Jeden z tych koncertów recenzowano też w „Głosie Robotniczym” z 10 lipca. W tej wypowiedzi prasowej, podobnie jak w dokumentach kreujących recepcję postaci i twórczości Stanisława Moniuszki na Górnym Śląsku po bytomskiej premierze „Hrabiny”, kompozytora ukazywano jako wychowawcę polskiego społeczeństwa, twórcę sztuki zaangażowanej pasującego do panteonu artystów, z którymi budowany jest w państwie polskim nowy, lepszy, socjalistyczny ustrój. To właśnie ta narracja okazała się stałą cechą wypowiedzi prasowych kreujących recepcję kolejnych moniuszkowskich dzieł wystawianych w 1954 roku przez artystów bytomskiej sceny operowej. O zachodzącym wówczas procesie redefinicji wytworu kulturowego – Stanisława Moniuszki – narodowego twórcy w muzyce polskiej na Stanisława Moniuszkę – prekursora polskiego socjalizmu bardzo wymownie świadczy artykuł tematyczny o charakterze propagandowym „Na Śląsku przed II Zjazdem PZPR. Flis St. Moniuszki - przedzjazdową propozycję repertuarową Państwowej Opery Śląskiej” zamieszczony w Dzienniku Zachodnim z 22.02.1954. W dokumencie tym zacytowano wypowiedź śpiewaczki Marii Kunińskiej, premierowej odtwórczyni głównej partii kobiecej: *"Gdyby nie IX Plenum i II Zjazd Partii, nie byłoby tej dzisiejszej premiery. Bo Opera Śląska pracuje według z góry ustalonego planu repertuarowego. Plan na rok 1954 był bardzo napięty, nie było w nim już miejsca na 'Flisa". Ale potem było Plenum i były tezy o dyskusji przedzjazdowej i było nasze zebranie....[...] Na tym zebraniu cały zespół artystyczny [...], chór, cały zespół techniczny (pracownice krawieckie, malarska, tapicerska, oświetlenie) i cała administracja postanowili: "My też! nie tylko górnicy i hutnicy!. My też uczcimy Zjazd. Znajdziemy miejsce, znajdziemy czas, dołożymy się jeszcze bardziej. Wystawimy "Flisa"!"*⁷³³ W dokumencie tym uchwycono atmosferę tamtych czasów –

⁷³² M. J. Michałowski, „Hrabina” w Państwowej Operze Śląskiej, „Dziennik Zachodni” z 20.01.1954.

⁷³³ Na Śląsku przed II Zjazdem PZPR. "Flis" St. Moniuszki - przedzjazdową propozycję repertuarową Państwowej Opery Śląskiej, „Dziennik Zachodni” 22.02.1954.

wykonywania działań ponad normę w socjalistycznych zakładach pracy, aby zbudować polskie państwo socjalistyczne, -która udzieliła się również pracownikom kulturalnej instytucji. Znamienne, że w wypowiedzi tej za decyzję o ponadplanowym przygotowaniu i wystawieniu moniuszkowskiego *Flisa* nie jest odpowiedzialna dyrekcja Opery Śląskiej ale cały ogół jej pracowników. Nasuwa to skojarzenia z peerelowskimi sloganami: CAŁY NARÓD BUDUJE POLSKĘ, CAŁY NARÓD BUDUJE WARSZAWĘ. Znamienne jest również to, że w wypowiedzi tej wyróżniono grupy zawodowe górników i hutników jako środowiska godne do naśladowania przez wszystkich pracowników Państwowej Opery Śląskiej w Bytomiu. Propagandowy charakter, mitologizujący ustrój Polskiej Republiki Ludowej jako najlepszy z możliwych dla państwa polskiego, ma również zamieszczona na końcu tego tekstu wypowiedź śpiewaczki: „*Bądźmy szczerzy. Kto widział przed wojną w operze robotnika? Jeśli nawet tam się dostał, to patrzono tam na niego jak na intruza. Zresztą gdyby nawet chciał pójść do opery przed wojną w Łodzi albo na Śląsku, to by nie mógł, bo ani w Łodzi ani na Śląsku nie było takiej placówki kulturalnej*”⁷³⁴. Wygląda na to, że zafascynowana ówczesnymi zmianami społecznymi śpiewaczka ignoruje fakty występów artystów Opery Warszawskiej pod dyrekcją Emila Młynarskiego na górnośląskim terenie plebiscytowym w 1920 roku, działalność sceny operowej w Teatrze Polskim w Katowicach z lat 1922 – 1932, która w ramach Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich zorganizowanych przez Związek Śląskich Kół Śpiewaczych w czerwcowe Zielone Świątki 1930 roku wystawiła szereg dzieł scenicznych tego kompozytora oraz gościnne występy Opery Warszawskiej w Katowicach po zamknięciu tamtejszej sceny operowej. Prawdopodobnie było to celowe, gdyż wypracowana w Dwudziestoleciu międzywojennym górnośląska tradycja recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki posługiwała się narracją czyniącą z kompozytora narodowego twórcę w muzyce polskiej i symbol polskości Górnego Śląska, która była obca socjalistycznemu dyskursowi.

W 1954 roku Państwowa Opera Śląska *Flisa* wystawiła jeszcze 6-krotnie (4.03. - Chorzów, 11.03. - Gliwice, 13.06. - Łazy koło Zawiercia, 21.06. - Katowice, 24.06. - Nowy Bytom, 9.10. - Chorzów). Oprócz tego 19.06.1954. miała miejsce premiera baletu moniuszkowskiego „Na kwaterniku”, z którym to przedstawieniem bytomscy artyści odwiedzili Nowy Bytom (24.06.1954.), Sosnowiec (20.11.1954.), Chorzów (9.10.1954.) i Tarnowskie Góry (17.11.1954.). Działania te były podyktowane realizacją idei, ogłaszanej przez dyrekcję tej placówki przy okazji premier kolejnych dzieł moniuszkowskich, posiadania w repertuarze przez Państwową Operę Śląską wszystkich scenicznych utworów Stanisława Moniuszki. Interesujące jest jednak to, że w 1954 roku zespół ten w ogóle nie zaprezentował *Halki*. Czyżby druga inscenizacja tej opery (z 25.01.1947.) nie wpisywała się w lansowany na skalę ogólnopolską, a więc docierającą również

⁷³⁴ Na Śląsku przed II Zjazdem PZPR. "Flis" St. Moniuszki - przedzjazdową propozycję repertuarową Państwowej Opery Śląskiej, „Dziennik Zachodni” 22.02.1954.

na Górny Śląsk, do Bytomia, proces redefinicji znaczeń tradycyjnie przypisywanych interesującemu mnie wytworowi kulturowemu – postaci i twórczości Stanisława Moniuszki - czyniących zeń narodowego twórcę w muzyce polskiej i symbol polskości/symbol polskości Górnego Śląska, na pożądaną wówczas narrację przypisującą Stanisławowi Moniuszce rolę społeczną prekursora polskiego socjalizmu? Odpowiedzi na to pytanie dostarcza kolejna, trzecia już inscenizacja tej opery, którą placówka ta wystawiła 18.06.1955. z okazji jubileuszu swojego X-lecia (Zdjęcie XI. V.).



Zdjęcie XI. V: Akt I. Scena zaręczyn panicza Janusz i szlachcianki Zofii z trzeciej inscenizacji „Halki” zaprezentowanej po raz pierwszy przez artystów Państwowej Opery Śląskiej 18.06.1955. z okazji jubileuszu 10-lecia działalności tej placówki. Dokument znajdujący się w Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu.

Charakterystyczną cechą wypowiedzi prasowych dotyczących trzeciej z kolei bytomskiej inscenizacji opery *Halka* było łączenie uwypuklania antagonizmu społecznego panującego w feudalnej Polsce pomiędzy szlachtą a warstwą chłopską jako powodu tragicznej śmierci Halki i jej dziecka z naddawaniem temu utworowi scenicznemu znaczeń zgodnych z socjalistyczną doktryną. Stąd dla tekstów kreujących/podtrzymujących obecność opery *Halka* w intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej charakterystyczne były treści redefiniujące interesujący mnie wytwór kulturowy na **prekursora polskiego socjalizmu**. W wypowiedziach prasowych podkreślano konieczność nowego, zgodnego z duchem ówczesnych czasów, odczytania/ujęcia opery, które będzie inne od wypracowanego w Dwudziestoleciu międzywojennym narodowo-patriotycznego kanonu recepcji *Halki*. Podkreślano, że reżyser Antoni Majak wzorował się na koncepcji realizatorskiej wielkiego reżysera Leona Schillera, który w swym odkrywczym wystawieniu *Halki* w Poznaniu przywrócił jej głęboki sens społeczny

i mocny akcent klasowy⁷³⁵. Jednocześnie podkreślano, że: „*Stojąc całkowicie po stronie pokrzywdzonego ludu oraz opowiadając się zdecydowanie przeciwko niesprawiedliwemu układowi społecznemu, Moniuszko nie potraktował „Halki” po chłopomańsku. Pasja twórcza i wyraźnie społeczne podejście do swego artystycznego posłannictwa nie przysłoniło mu widoku na pozytywne cechy szlachty polskiej, która jako warstwa uprzywilejowana przez długie stulecia miała dostęp do kultury. Toteż mimo, że muzyka Moniuszki w swoim typie (inwencji) – w melodyce i rytmice – zbliżona jest mocno do muzyki ludowej i z niej pięknie wyrasta, wchłonęła jednakże wiele wartościowych elementów muzyki dworskiej.*”⁷³⁶ Kreślona w tych tekstach postać Stanisława Moniuszki często ukazuje go jako **społecznika, wychowawcę i nade wszystko jako prekursora polskiego socjalizmu**. Osobę kompozytora bądź jego twórczość odnoszono do socjalistycznej polskości lub śląskości podporządkowanej tej ideologii. Zaproponowaną w 1955 trzecią z kolei inscenizację pierwszej opery Stanisława Moniuszki zespół Państwowej Opery Śląskiej w roku jubileuszowym wykonano jeszcze w Katowicach (21.06.1955.) i ponownie w Bytomiu (18.10.1955. i 3.11.1955.), a w ciągu następnych 10 lat oddzielających od siebie trzecia i czwartą inscenizację tego dzieła wystawiono ją 165 razy.

Sezon artystyczny 1955/1956 artyści bytomskiej sceny zainaugurowali *Strasznym Dworem* w dniu 10 października i przedstawienie to powtórzyli po pięciu dniach. W związku z dużą frekwencją na moniuszkowskich spektaklach, dyrekcja Państwowej Opery Śląskiej sukcesywnie dążyła do urzeczywistnienia konceptu posiadania przez tą instytucję w stałym repertuarze wszystkich scenicznych dzieł tego kompozytora. W tym duchu należy odczytywać fakt premierowego wykonania *Widm* w wersji koncertowej 28.03.1956. Oprócz tego w roku tym artyści bytomskiego teatru muzycznego 3-krotnie wykonali *Halkę* w Chorzowie (27.01., 31.05., 5.09., 1956.), 5-krotnie w Cieszynie (16 – 22.07.1956.) i zwyczajowo operą tą zainaugurowali sezon artystyczny 1956/1957 3 września⁷³⁷. O ważności moniuszkowskiej *Halki* dla bytomskiej sceny operowej świadczy fakt świętowania 300-go jej wystawienia 4.05.1957. Oprócz tego 23 czerwca wystawiono ją w Opolu. W kolejnym roku obchodzono na skalę ogólnopolską 100-lecie warszawskiej premiery *Halki*. Wystawieniem właśnie tej opery zespół bytomskich artystów rozpoczął jubileuszowy rok już 1 stycznia. Tak jak w poprzednich latach wykonano ją również 15.09.1958, aby zainaugurować kolejny sezon artystyczny. Ponadto zaprezentowano ją w Raciborzu (18.09.1958.), Cieszynie (19.10.1958) i Gliwicach (27.11.1958). Natomiast *Strasznym Dwór* wykonano w Nowym Bytomiu (4-5.10.1958), Gliwicach (27.11.1958) i podczas jubileuszowej uroczystości zorganizowanej z okazji 100-lecia kopalni „Orzeł Biały”. W 1959 roku nie eksponowano w jakiś szczególny sposób moniuszkowskiego repertuaru w Państwowej

⁷³⁵ Jubileuszowa „Halka” Opery Śląskiej, „Dziennik Zachodni”, 18.05.1955.

⁷³⁶ A. Dygacz, *Pochwała „Halki” i troska o rozwój Opery Śląskiej*, „Trybuna Robotnicza”, 07.07. 1955.

⁷³⁷ Kalendarium Opery Śląskiej 1945 – 2000 [w:] Tadeusz Kijonka (red., opr.) *Pół wieku Opery Śląskiej. Księga Jubileuszowa Teatru z lat 1945 – 2000*, s. 190 – 191.

Operze Śląskiej. Niemniej *Halke* wystawiono w Nowym Bytomiu 7 stycznia i zainaugurowano nią sezon artystyczny 1959/1960 w dniu 3. września. *Straszny Dwór* zaprezentowano górnos Śląskiej publiczności również tylko 2-krotnie: 15. stycznia podczas gościnnych występów w Nowym Bytomiu i 20 czerwca – z okazji jubileuszu 25-lecia pracy artystycznej Czesława Kozaka.

W 1960 roku Państwowa Opera Śląska w Bytomiu rozszerzyła swój moniuszkowski repertuar o *Parię*. Po raz pierwszy utwór ten wykonano 13. lutego w Bytomiu, 27. maja w Chorzowie, a pod koniec roku, 15. grudnia zaprezentowano ją publiczności ostrawskiej. Przygotowanie przez bytomskich artystów ostatniej moniuszkowskiej opery było komentowane w prasie zarówno o zasięgu regionalnym jak i ogólnopolskim. W sumie w archiwum tej placówki przechowuje się 11-wypowiedzi prasowych na ten temat, z których 4 to recenzje, a 7 – informacje prasowe. W tym drugim przypadku mamy do czynienia z krótkimi, rzeczowymi tekstami, w których Stanisława Moniuszkę ukazuje się jako kompozytora i sprawozdawczo odnosi do polskości. Natomiast w recenzjach z bytomskiej premiery tej opery opisywano ten utwór sceniczny na tle pozostałej twórczości kompozytora. Domniemywano jednocześnie, że sama decyzja dyrekcji śląskiej placówki operowej o wystawieniu *Parii* na początku 1960 roku, była podyktowana chęcią włączenia się tej instytucji w ogólnokrajowe obchody 1000-lecia państwa polskiego. W związku z tym postaci kompozytora przypisywano rolę społeczną prekursora polskiego socjalizmu i społecznika. Operę *Paria* porównywano z *Halką* zaznaczając jednocześnie, że w obydwu operach mamy do czynienia z postępowym, piętnującym antagonizm społeczny librettem, ale „*głos protestu w „Halce” mógł obudzić żywszy odruch w społeczeństwie Polskiem i był temu społeczeństwu bliższy, niż głos potępienia na stosunki w dalekich Indiach*”⁷³⁸. We fragmentach tych dokumentów postać kompozytora odnoszono do socjalistycznej polskości. Szczególnie interesujące jest jednak to, że w tekstach tych, oprócz jedynie wówczas słusznej, socjalistycznej narracji zawarto również treści charakterystyczne dla tradycyjnej górnos Śląskiej recepcji postaci i twórczości tego kompozytora. Stanisławowi Moniuszce – przypisywano rolę narodowego twórcy w muzyce, czemu towarzyszyło odnoszenie jego postaci do polskości i ukazanie tego wytworu kulturowego jako symbolu. Publikowano również treści, w których kompozytora łączono z zachodzącym w dwudziestolecie międzywojennym za sprawą działalności Związku Śląskich Kół Śpiewaczych procesem utożsamiania śląskości z polskością i przypomniano mitologizację tego wytworu kulturowego na symbol polskości Górnego Śląska. Jednak nie służyło to wprowadzeniu w obieg alternatywnej wobec socjalistycznej narracji moniuszkowskiej, a było przejawem procesu asymilacji wybranych motywów górnos Śląskiej tradycji kulturalnej do realizowanej przez państwo polskie ideologii socjalistycznej na

⁷³⁸ M. J. Michałowski, „*Paria*”. *Opera Stanisława Moniuszki*, „Dziennik Zachodni” nr 62, 13-14.03.1960.

plaszczyźnie kulturalnej. Wymownie świadczy o tym poniższy fragment jednej z wypowiedzi prasowych: „*Śląsk wychował się na muzyce moniuszkowskiej, posługiwał się nią do zamanifestowania patriotyzmu i swojej polskiej odrębności narodowej. Miarą popularności Moniuszki na Śląsku jest choćby to, że w ubiegłym półwieczu ponad pięćdziesiąt śląskich chórów amatorskich nosiło nazwę „Moniuszko”, „Halka”, „Milda”. W dobie obecnej fakt ten musi mieć swoje społeczne konsekwencje, sprowadzające się do obowiązku udostępnienia ludności śląskiej pełnej twórczości Stanisława Moniuszki. Dla Opery Śląskiej była to więc moralna powinność, z której obecnie się wywiązała, w dodatku wykorzystując ku temu dobrą okazję otwarcia uroczystości związanych z tysiącletnią rocznicą państwa polskiego*”⁷³⁹. Znamienne, że wydarzenie artystyczne – przygotowanie i wystawienie ostatniej z moniuszkowskich oper – ujęto tu jako przejaw włączenia się państwowej instytucji operowej w ogólnokrajowe obchody tysiąclecia istnienia państwa polskiego i wypełnienie przez nią powinności wobec pracującego ludu śląskiego. Oprócz tego w 1960 roku artyści bytomskiej sceny operowej kontynuowali wystawianie *Halki*, *Strasznego Dworu* i wznowili *Hrabinę*. Opisowi tych dwóch ostatnich oper, a zwłaszcza *Hrabiny* towarzyszyło przypisywanie kompozytorowi roli społecznej narodowego twórcy w muzyce i wychowawcy polskiego społeczeństwa oraz łączenie jego artystycznej działalności z dbałością o polskość, a procesu recepcji jego dzieł z mitologizowaniem tego wytworu kulturowego na symbol polskości⁷⁴⁰. W 1960 roku artyści Państwowej Opery Śląskiej wystawili *Straszny Dwór* m.in. w Katowicach (25.04.), Cieszynie (9.09.) i Chorzowie (7.12.). *Hrabinę* zaprezentowano w Bytomiu (8.07.), Kotwicach (11.07.), Gliwicach (16.09.) i Chorzowie (5.11.). *Halkę* zwyczajowo zainaugurowano kolejny sezon artystyczny (1960/1961). Wcześniej wystawiono ją w Oleśnie (19.06.), a później 2-krotnie w Dąbrowie Górniczej w związku ze zbieraniem funduszy na odbudowę Warszawy (15.10.).

W 1961 roku artyści Państwowej Opery Śląskiej rzadziej wystawiali moniuszkowski repertuar. 3-krotnie wykonano *Halke* (11.0.1. – Chorzów, 30.06. – Bytom, 8.09. – Gliwice), 2-krotnie *Hrabinę* (28.09. – Bytom, 7-8.10. – Poznań, I Festiwal Oper i Baletów Polskich) i 1-krotnie, w związku z inauguracją kolejnego sezonu artystycznego (1961/1962) – *Straszny Dwór*. Dużo częściej sceniczne dzieła moniuszkowskie mieszkańcy Górnego Śląska mogli podziwiać w 1962 roku. *Halke* wykonano kilkakrotnie (20.01., 6.02., – Bytom, 6.09. – Nowy Bytom, 11.10. – Dąbrowa Górnicza, 29.10. – Katowice, 19.11. – Zabrze). *Hrabinę* wystawiono 1-krotnie w 15 marca w Zabrzu.

24. listopada 1962 roku zaprezentowano kolejną inscenizację *Strasznego Dworu* (Zdjęcie XI.VI). Znamienny osobisty stosunek do tej opery przedstawiła na kartach „*Życia Bytomskiego*” Teresa Czarnik – uczestniczka wszystkich trzech premierowych inscenizacji *Strasznego Dworu*

⁷³⁹ A. Dygacz, „Paria” w Operze Śląskiej” „Trybuna Robotnicza” nr 74, Katowice 28.03.1960,

⁷⁴⁰ M. Józef Michałowski, „Hrabina” znowu czaruje. Cieszymy się z jej powrotu, „Dziennik Zachodni” nr 175, 24-25.07.1960.

na bytomskiej scenie operowej. „*Ta najbardziej polska ze wszystkim opera Stanisława Moniuszki urzekła mnie zawsze urokiem muzycznych opowieści o patriotyzmie i dzielności, o honorze i szlachetności, o miłości do rodzinnego domu i dobrych, narodowych obyczajach. [...] Brzmiały w niej przecież nuty tak bardzo narodowe, dźwięki pieśni rycerskich, z którymi Polacy od wielu wieków szli bić się o naszą i innych wolność, słyhać rozlewność i tklliwość słowiańskiej muzyki ludowej*”. Autorka przypominała, że kompozytor pisał tę operę ku pokrzepieniu serc rodaków gnębionych bezwzględą polityką unifikacyjną caratu. W wypowiedzi tej powrócono do tradycyjnej narracji moniuszkowskiej, w której kompozytorowi przypisuje się pełnienie za życia roli społecznej narodowego twórcy w muzyce a recepcję jego dzieł wiąże się obcowaniem z symbolem polskości.



Zdjęcie XI. VI: Zaproszenie do finałowego Mazura ze „Strasznego Dworu” wykonanego podczas premiery trzeciej inscenizacji tego dzieła w Państwowej Operze Śląskiej 24.11.1962. Dokument znajdujący się w Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu.

Szczególnie interesujące jest jednak to, że w wypowiedziach prasowych dotyczących trzeciej bytomskiej inscenizacji *Strasznego Dworu* zestawiano to komiczne dzieło z tragiczną w swej wymowie *Halką*, po to, aby podkreślić, jaką funkcję pełni recepcja moniuszkowskich dzieł przez obywateli państwa polskiego. „*„Halka” prezentuje życie i kulturę polskiej wsi pańszczyźnianej wraz z jej konfliktami społecznymi, natomiast „Straszny Dwór” ukazuje najlepsze polskie cechy, a głównie patriotyzm, dobre obyczaje i tradycje kulturalne szlacheckiego dworu. Tragedia z komedią uzupełniają się wzajemnie, dając w sumie niezwykle wyrazisty i piękny obraz naszej przeszłości. Od chwili prapremiery obydwa arcydzieła spełniają ważną rolę*

wychowawczą w polskim społeczeństwie – wpajają umiłowanie ziemi ojczystej i uczą cenić rodzime dziedzictwo kulturalne. Dlatego też należą do żelaznego repertuaru każdego niemal teatru operowego w Polsce”⁷⁴¹.. Kompozytor w wypowiedzi tej został ukazany w roli narodowego twórcy w muzyce polskiej oraz wychowawcy polskiego społeczeństwa. Jednak w dalszej części tej recepcji autor sięgnął po pojęcia ze słownika socjalistycznej nowomowy, po to by, przekonywać odbiorców, że decyzja dyrekcji Państwowej Opery Śląskiej o wznowieniu tej opery nie była podyktowana jej walorami artystycznymi, ale wynikała z ze zgłaszanego przez społeczeństwo śląskie zapotrzebowania społecznego. W 1963 roku dzieło to zaprezentowano m.in. w Zabrze (10-11.04.1963), Chorzowie (31.10. 1963.), Gliwicach (24.09., 3.10., 24. 10. 1963.), Katowicach (23.09. 1963.) i Cieszynie (3.10., 8.10. 1963.). Należy tu również nadmienić, że 13.11.1963. w Bytomiu zorganizowano 100-tne wystawienie moniuszkowskiej *Hrabiny* i kontynuowano wykonywanie *Halki*”, którą 2.09.1963. tradycyjnie zapoczątkowano następnym sezon operowy.

W 1964 roku *Halkę* wystawiono w Chorzowie (15.03.), w Cieszynie (30.05.). Natomiast *Straszny Dwór* zaprezentowano w Bytomiu (23.02.), Rydułtowiu (Międzynarodowe Dni Teatru III Spotkanie z publicznością – 11.04), Chorzowie (8.04.) i Łaziskach Średnich (1.10.). W ramach obchodów Dni Bytomiu i 20-lecia PRL’u (10-14.06.1964) wykonano 2-krotnie *Halkę*, *Straszny Dwór* i 1-krotnie *Parię* oraz *Hrabinę*. Były to wydarzenia, w ramach których czynność artystyczną wprzęgnięto w wyznaczone socjalistyczną ideologią ramy czynności społecznej, której celem było umacnianie procesu kształtowania socjalistycznej osobowości wśród obywateli państwa polskiego, w tym wśród rodowitych Górnoszlązaków.

W latach 1953/1954 – 1964/1965 w kreowanej przez działalność Państwowej Opery Śląskiej i opisującą ją prasę górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej ścierały się dwie narracje. Jedna z nich podtrzymywała tradycyjny górnośląski kanon recepcji dzieł moniuszkowskich, a w ramach drugiej podjęto próbę redefinicji wytworu kulturowego – postaci Stanisława Moniuszki – na prekursora polskiego socjalizmu.

XI.II.III: Powrót do górnośląskiej tradycji recepcji postaci i dzieł Stanisława Moniuszki za sprawą jubileuszowych obchodów działalności Państwowej Opery Śląskiej w Bytomiu w Polskiej Republice Ludowej

Najważniejsze opery moniuszkowskie: *Halka* i *Straszny Dwór*, trwale utrzymywały się w repertuarze Opery Śląskiej. Od 1965 roku praktykowano przygotowywanie nowych inscenizacji *Halki*”, aby uczcić kolejne dziesięciolecie działalności tej placówki. Opera *Straszny Dwór* nie była tak systematycznie wystawiana ale każda nowa jej inscenizacja stawała się ważnym wydarzeniem artystycznym, obszernie komentowanym przez prasę.

⁷⁴¹ A. Dygacz, Wokół „Strasznego Dworu”, „Trybuna Robotnicza” nr 15, 8.01.1963.

W 1965 roku artyści Państwowej Opery Śląskiej z moniuszkowskiego repertuaru wystawiali przede wszystkim *Straszny Dwór* i *Halke*. Pierwszą z tych oper prezentowano m.in. w Katowicach (25.01., 7.04.), Rybniku (25.03.), Chorzowie (21.10.), wraz *Parią* w Kudowie-Zdroju w trakcie VII Festiwalu Moniuszkowskiego (17 – 19. 07.) oraz Cieszyńie (4.12.). Oprócz tego wystawiono ją wraz z *Hrabiną* i *Parią* w dniach 19-23.11.1965. w ramach ogólnopolskich obchodów 200-lecia Sceny Narodowej. Jednak specyfikę ówczesnego procesu recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki na Górnym Śląsku naznaczyła nowa odsłona *Halki*. Czwartą z kolei inscenizację tej opery zaprezentowano w bytomskim gmachu przy ulicy Stanisława Moniuszki po raz pierwszy 16.06.1965. Obchodzono wtedy jubileusz 20-lecia działalności Opery Śląskiej. Z przedstawieniem tym odwiedzano m.in. Chorzów (12-13. 07.), Gliwice (26 – 27. 07.) i Rybnik (4.09.). *Halkę* zainaugurowano również sezon artystyczny 1965/1966 (3.09.). W trakcie 10 lat dzielących prezentację czwartej i piątej inscenizację tego dzieła przez bytomskich artystów wykonano 153 razy. Charakterystyczną cechą wypowiedzi prasowych dotyczących czwartej bytomskiej inscenizacji *Halki* jest dominacja treści mitologizujących **Stanisława Moniuszkę na symbol polskości Górnego Śląska**. Towarzyszyło temu podkreślanie roli społecznej narodowego twórcy w muzyce polskiej, jaką za życia pełnił kompozytor oraz naddawanie narodowo-patriotycznych treści wykonywaniu *Halki* na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska.

W ciekawy sposób mitologizowano pierwszą powojenną premierę opery z 14 czerwca 1945 roku. Podkreślano wielkość tego wydarzenia jako potężnej manifestacji wolności, polskości i patriotyzmu. Odnotowano, że na widowni obecni byli powstańcy śląscy w mundurach, bojownicy o polskość Śląska oraz mieszkańcy tego regionu z dziada pradziada jak i przybysze, a wszystkich ich łączyło jednakowe pragnienie polskiego słowa i polskiej sztuki, czego wyrazem były ukradkiem ocierane łzy w czasie spektaklu i gorące owacje po jego zakończeniu. Pierwszą operę Stanisława Moniuszki, ze względu na legendę, którą owiane są początki działalności Państwowej Opery Śląskiej w Bytomiu nie tylko określano jako utwór o symbolicznym znaczeniu dla tej placówki, ale sam fakt częstszego jej wykonywania niż innych dzieł scenicznych polskich, zagranicznych i śląskich kompozytorów wpisano w tradycję kultu Stanisława Moniuszki jako symbolu polskości Górnego Śląska, który w dwudziestoleciu międzywojennym był realizowany przez działaczy Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Przypomniano, że przed II wojną światową 44 zrzeszone w tym stowarzyszeniu amatorskie chóry nosiły nazwę „Moniuszko” (23) lub „Halka” (21). Kreśleniu sylwetki kompozytora ukazującej go w roli społecznej narodowego twórcy w muzyce polskiej towarzyszyło naddawanie takich treści, które sprzyjały upowszechnianiu relacji etnicznej utożsamiającej śląskość z polskością⁷⁴². Wymownym przykładem takiego zabiegu było mitologizujące opisanie zorganizowanego przez

⁷⁴² A. Dygacz, Opera, „Jubileuszowa „Halka”” Trybuna Robotnicza, 1.07.1965.

Adama Didura i skoncentrowanych wokół jego osoby grupy lwowskich artystów wystawienia *Halki* 14.06.1945 roku, w którym podkreślano, że przygotowanie tego przedstawienia miało charakter społecznikowski: „*Nikt nie narzekał. Pracowało się od rana do późnej nocy za miskę stołówkowej stawy czy nieregularnie wypłacane grosiki. Któż by zresztą myślał o tak przyziemnych sprawach, jak wynagrodzenie!. Robiło się przecież własny, polski teatr, wystawiało prawdziwe opery, żyło się sztuką i dla sztuki*”⁷⁴³. Samej operze przypisywano nieśmiertelność i podkreślano, że jest to utwór symboliczny dla Państwowej Opery Śląskiej, gdyż dopiero oddźwięk, z jakim spotkało się jej pierwsze wystawienie po II wojnie światowej spowodował, że placówka ta formalnie zaczęła istnieć. Recepcja pierwszej inscenizacji „*Halki*” zorganizowanej przez artystów Opery Śląskiej przyczyniła się do uzyskania przez tych entuzjastów sztuki muzycznej i teatru polskiego formalnej zgody władz centralnych na utworzenie Opery Katowickiej z siedzibą w Bytomiu. Zmitologizowane początki działalności sceny operowej na Śląsku od obchodów 20-lecia tej instytucji zaczęto rozpowszechniać w intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej poprzez wydawanie jubileuszowych folderów, publikacji książkowych, programów i plakatów oraz poprzez wypowiedzi prasowe dotyczące moniuszkowskiego repertuaru tej placówki.

W 1966 roku artyści Państwowej Opery Śląskiej z moniuszkowskiego repertuaru wykonywali przede wszystkim *Halke* i *Straszny Dwór*. Obie opery wraz z *Parią* zaprezentowano podczas VIII Festiwalu Moniuszkowskiego w Kudowie-Zdroju (10-12.07.). *Halke* wystawiono w Katowicach (5-6.09.), Gliwicach (22-23.09.) oraz w Chorzowie w ramach Kongresu Kultury Polskiej (6.10.). Natomiast „*Straszny Dwór*” zaprezentowano w Częstochowie (15.01.), Zabrze (29.01.), Bytomiu (13.02.), Rybniku (18.06.) oraz w związku z Kongresem Kultury Polskiej w Katowicach (3 i 4. 10.) i Bytomiu (8.10.). Podobnie jak w poprzednim roku spektakle te przyczyniały się do utrwalania w górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej takiej narracji moniuszkowskiej, w ramach której interesujący mnie wytwór kulturowy funkcjonował jako symbol polskości bądź symbol polskości Górnego Śląska.

Moniuszkowski repertuar rzadziej prezentowano górnośląskiej publiczności w 1967 roku. *Straszny Dwór* wystawiono m.in. w Rybniku (13.05.) i Bytomiu (10.06.). Oprócz tego dziełem tym zainaugurowano 3 września 1967 roku sezon koncertowy 1967/1968. *Halke* zaprezentowano 14-go września w Chorzowie. Również w następnym roku Państwowa Opera Śląska posiadała w repertuarze te dwie najbardziej znane opery Stanisława Moniuszki i wystawiała je z podobną częstotliwością. „*Straszny Dwór*” wykonano w Rybniku (8.05.1968.), w Bytomiu jako dzieło inauguracyjne kolejnego sezonu artystycznego (4.09.1968.) i w Gliwicach (23.11.1968.), a *Halke* 2-krotnie wystawiono w Katowicach (11-12.03.1968.).

⁷⁴³ J. Korecki, „Od „*Halki*” do „*Halki*” „*Panorama*”, Śląski Tygodnik Ilustrowany, nr 26, z dnia 27.06.1965.

5 maja 1969 roku w skali krajowej obchodzono 150-tą rocznicę urodzin Stanisława Moniuszki. W związku z tym zwiększono częstotliwości wykonywania scenicznych dzieł kompozytora przez Operę Śląską. 10-krotnie wystawiono *Straszny Dwór* w różnych miastach Górnego Śląska, w tym 3 września w Bytomiu jako dzieło inauguracyjne sezonu artystycznego 1969/1970. Warto zwrócić uwagę, że *Halkę* wystawiono w Katowicach 5 maja 1969, dokładnie w dzień urodzin kompozytora. Te wydarzenia artystyczne sprzyjały umacnianiu obecności w intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej takiej narracji moniuszkowskiej, w której zgodnie z wypracowaną w okresie zaborów praktyką kompozytora mitologizowano na symbol polskości.

W 1970 roku obchodzono jubileusz 25-lecia Państwowej Opery Śląskiej. Z tej okazji wydano publikację pod redakcją Tadeusza Kijonki. W dokumencie tym podkreślano, że zainicjowane przez Adama Didura wystawienie *Halki* 14 czerwca 1945 roku było pierwszym i najważniejszym krokiem do stworzenia tej placówki kulturalnej. Zaznaczono, że instytucja ta dociera ze swoimi przedstawieniami do takich miast jak Dąbrowa Górnicza, Częstochowa, Rybnik, Bytom, Zabrze i Cieszyn. W wypowiedzi odredakcyjnej przypomniano działalność w gmachu bytomskiego teatru niemieckiej instytucji kulturalnej, która docierała ze swoimi przedstawieniami również do proniemieckiej ludności historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska, znajdującego się na terytorium II Rzeczypospolitej Polskiej i fakt utrudniania przez władze niemieckiego tego typu przedstawień dla propolskich Górnoszlązaków z Republiki Weimarskiej, późniejszej III Rzeczy organizowanych przez artystów Teatru Polskiego w Katowicach.

W 1946 roku Opera Katowicka z siedzibą w Bytomiu włączyła do swojego repertuaru *Straszny Dwór*. Propolski i patriotyczny charakter wystawianych przez nią spektakli powodował, że: „Po pierwszym roku swego istnienia Opera Śląska stała się placówką artystyczną znaną w całej Polsce. Nie tylko jednak przez swój rozgłos i sławę – ludzie wtedy przyjeżdżali na przedstawienia z dalekich stron a o bilety toczono wówczas formalne boje – ale i przez to, że Opera Śląska docierała, zwłaszcza w okresie wakacyjnym, również do innych miast polski”⁷⁴⁴. Podkreślano, że w pierwszych sezonach swojego istnienia placówka ta wykonywała przede wszystkim dzieła polskie. Wśród nich szczególne miejsce zajmowały opery moniuszkowskie, należące do kanonu polskiej kultury narodowej, z którymi kontakt mógł pobudzać w odbiorcach proces budowania ich polskiej tożsamości kulturowej. „Opera rozpoczęła swą działalność, a raczej w ogóle swoje istnienie od moniuszkowskiej „Halki” nie tylko dlatego, żeby ten początek uświetniło arcydzieło naszej muzyki narodowej, lecz także, żeby zaznaczyć, iż repertuar polski

⁷⁴⁴ B. Surówka, *Ćwierć wieku Opery Śląskiej* [w:] Tadeusz Kijonka (red.) „Opera Śląska” 1945 – 1970, s. 12-13.

będzie stanowił, o ile możliwości, poważną część działalność artystycznej”⁷⁴⁵. W tym duchu komentowano fakt realizowania przez tą instytucję w kolejnych latach jej działalności ideę udostępnienia społeczeństwu śląskiemu wszystkich scenicznych utworów Stanisława Moniuszki. Jednocześnie zaznaczono, że artyści bytomskiej sceny operowej wykonywali również dzieła zagranicznych twórców.

W roku jubileuszu półwiecza bytomskiej sceny operowej jej artyści również wystawiali *Halkę* i *Straszny Dwór*. Pierwsza operę moniuszkowską zaprezentowano m.in. w Bytomiu (4.01., 2.02., 13.12.), Cieszynie (30.04.) i Rybniku (10.09). *Straszny Dwór* wystawiono w Bytomiu pod koniec stycznia oraz podczas inauguracji sezonu artystycznego 1970/1971 (3.09.). Oprócz tego operę tą zaprezentowano na katowickiej scenie Teatru im. St. Wyspiańskiego (28.09.). W 1971 roku artyści Państwowej Opery Śląskiej wykonywali te dwie najpopularniejsze opery Stanisława Moniuszki w Bytomiu i odwiedzili z nimi m.in. Katowice, Chorzów, Zabrze, Cieszyn, Rybnik, Tarnowskiego Góry i Trzyniec.

W 1972 roku w na skalę krajową obchodzono 100-lecie śmierci Stanisława Moniuszki. W związku z tym dyrekcja Państwowej Opery Śląskiej postanowiła włączyć do repertuaru tej placówki *Verbum Nobile*. Premiera tej opery miała miejsce w Bytomiu 4-go czerwca. Następnie wystawiono ją w Gliwicach (9.06.), Tychach (21.06.), Raciborzu (7.09.), Dąbrowie Górniczej (12.09., 12.10.). Oprócz tego różne inne instytucje kultury działające na Górnym Śląsku zorganizowały różne moniuszkowskie przedsięwzięcia. W następujący sposób donosił o tym jeden z tytułów prasowych: „Z okazji zbliżającej się setnej rocznicy śmierci Stanisława Moniuszki gliwickie Muzeum przygotowało wielką wystawę poświęconą życiu i twórczości kompozytora – twórcy polskiej opery narodowej. [...] W dniu otwarcia 13.05. 1972. odbył się koncert moniuszkowski w wykonaniu chóru gliwickiej Szkoły Muzycznej oraz solistów Opery Śląskiej. Jednocześnie w każdą niedzielę maja przed południem w ogrodzie za budynkiem muzealnym odbywały się koncerty – poranki moniuszkowskie. Również z okazji rocznicy moniuszkowskiej Opera Śląska wystawia jako pozycję ponadplanową, operę Moniuszki „*Verbum Nobile*”. Premiera jej odbędzie się w dniu 4.06.1972. Spektakl reżyseruje Tadeusz Święchowicz, scenografia Tadeusz Gryglewski, kierownictwo muzyczne Antoniego Dudy. [...]”⁷⁴⁶. Uroczystości te były okazją do rozpowszechniania w intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej narracji moniuszkowskiej, w której kompozytora kojarzono z polskością i przypisywano mu rolę społeczną narodowego twórcy w muzyce. Analogiczną funkcję społeczną pełniło również wykonywanie moniuszkowskiego repertuaru przez artystów Państwowej Opery Śląskiej podczas

⁷⁴⁵ B. Surówka, Ćwierć wieku Opery Śląskiej [w:] Tadeusz Kijonka (red.) „Opera Śląska” 1945 – 1970, s. 14.

⁷⁴⁶ „Z okazji zbliżającej się setnej rocznicy śmierci Stanisława Moniuszki [...]” [w:] Z muzyki, „Poglądy” nr 11, Katowice 1/15.06.1972.

gościnnych występów w Czechosłowackiej Republice Socjalistycznej w Ostrawie i Trzyńcu w latach 1973 – 1974.

Moniuszkowski repertuar Państwowej Opery Śląskiej z 1975 roku obejmował *Halkę* i *Straszny Dwór*. Z obydwoma dziełami bytomscy artyści dotarli do Opola (12-13.02.1975. – *Straszny Dwór*, 18.12.1975. – *Halka*). Ponadto *Straszny Dwór* wykonano w Ostrawie (21.03.1975.).

Halkę zaprezentowano 14 czerwca (Zdjęcie XI.VII i VIII), podczas uroczystości jubileuszu 30-lecia tej instytucji kultury i 8 września jako przedstawienie inaugurujące kolejny sezon artystyczny. Wystawienie piątej inscenizacji *Halki* przez artystów Opery Śląskiej w Bytomiu miało miejsce dokładnie w 30-tą rocznicę przedstawienia inaugurującego działalność tej placówki.



Zdjęcie XI. VII: Akt I, Mazur z opery *Halka* Stanisława Moniuszki w piątej inscenizacji Państwowej Opery Śląskiej wykonanej 14.06.1975. podczas jubileuszu 30-lecia tej placówki. Dokument znajdujący się w Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu.



Zdjęcie XI. VIII: Akt III, tańce góralskie z opery *Halka* Stanisława Moniuszki, w piątej inscenizacji Państwowej Opery Śląskiej wykonanej 14.06.1975. podczas jubileuszu 30-lecia tej placówki. Dokument znajdujący się w Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu.

Ten jubileusz był częściej komentowany w prasie śląskiej w porównaniu z uroczystościami zorganizowanymi z okazji poprzednich dziesięcioleci bytomskiego teatru muzycznego. Podkreślano, że przygotowywanie co 10 lat nowej inscenizacji dzieła Stanisława Moniuszki, którego pierwsza powojenna premiera zapoczątkowało działalność placówki operowej, stało się tradycją⁷⁴⁷. Wszystkie przeanalizowane informacje prasowe z tego okresu nie mitologizowały postaci kompozytora, ani jego dzieła na symbol polskości Górnego Śląska. W recenzjach przypomniano, że podczas premiery 4-ro aktowej wersji *Halki* w Warszawie w 1858 roku, która przyniosła Moniuszce miano twórcy polskiej opery narodowej, na słuchaczach silne wrażenie wywierał nie tylko artyzm dzieła, ale również jego treści społeczne: moralna krzywda dziewczyny z ludu, wyrządzona jej przez przedstawiciela warstwy uprzywilejowanej i bezkarnie wykorzystującej to uprzywilejowanie⁷⁴⁸. Jest to ciekawy przykład naddawania znaczeń pierwszej operze Moniuszkowskiej, gdyż zgodnie z informacjami zawartymi w jego listach ostry wydzźwięk społeczny posiadała ta opera w swojej pierwotnej 2- aktowej wersji, a rozszerzenie partytury do 4-ech aktów wiązało się ze zmianą charakteru jej wymowy ze społecznego na narodowy. Sytuację sprzed ponad stu lat przeciwstawiano ówczesnemu stanowi rzeczy – Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej – w ramach której dawne układy społeczne przeszły do historii.

⁷⁴⁷ „Uroczysta premiera „Halki”. Trzydziestolecie Opery Śląskiej”, „Dziennik Zachodni” nr 135, 16.06.1975. Katowice.

⁷⁴⁸ J. Karkoszka, „Nowa „Halka””. Po raz piąty w Operze Śląskiej w Bytomiu, „Trybuna Robotnicza” nr 141, 24.06.1975.

Chwalono piątą inscenizację *Halki* prezentowaną przez zespół Opery Śląskiej w Bytomiu za uwypuklenie dramatu głównych bohaterów, bez mocnego akcentowania antagonizmu społecznego, który go spowodował. W recenzjach dominowały treści składające się na rzeczową analizę bytomskiego przedstawienia. Natomiast dla artykułów tematycznych charakterystyczne było występowanie treści ukazujących Stanisława Moniuszkę jako narodowego twórcę w muzyce polskiej a jego operę mitologizujących na symbol polskości Górnego Śląska⁷⁴⁹. W okresie 10 lat dzielących kolejne jubileuszowe rocznice (30- i 40-lecia) istnienia Państwowej Opery Śląskiej *Halkę* w reżyserii i inscenizacji Marii Fołtyn wykonano 161 razy, głównie na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska.

W 1976 roku artyści bytomskie sceny operowej świętowali 500-ten *przedstawienie Straszego Dworu* (6.06.) i 600-tny spektakl *Halki* (24.10.). Oprócz tego obie te opery zaprezentowano podczas gościnnych występów w Opolu: *Halka* – 2.10.1976., *Straszny Dwór* – 2.12.1976., Chorzowie: *Halka* – 5.02.1976., i Zabrze: *Straszny Dwór* – 9.09.1976. W kolejnym roku z moniuszkowskiego repertuaru Państwowa Opera Śląska wystawiła tylko *Halkę*: 26 stycznia w Zabrzu i 1 lipca w Kudowie-Zdroju w ramach Festiwalu Moniuszkowskiego. Jednak już 1978 roku bytomscy artyści częściej sięgali po opery tego kompozytora. *Halkę* wykonano w Chorzowie (21.01.), Bielsku-Białej (1-2. 02.), Bytomiu (25.02.) i Zabrzu (13.10.) i zainaugurowano nią kolejny sezon artystyczny (21.08.1978.). Fragmenty tej opery oraz *Straszego Dworu* zaprezentowano podczas Koncertu Galowego z okazji „Gwarków” w Tarnowskich Górach (2.09.). W całości *Straszny Dwór* wystawiono w Chorzowie (19.09.).

Warto zaznaczyć, że 11 listopada 1978 zorganizowano w Państwowej Operze Śląskiej w Bytomiu uroczysty koncert z okazji 60 rocznicy odzyskania niepodległości. Podczas tego wydarzenia artystycznego za pulpitem dyrygenckim stanął Antoni Duda. Śpiewacy wykonali wtedy m.in. arie ze *Straszego Dworu*, *Halki*, *Hrabiny* i *Verbum Nobile* Stanisława Moniuszki. W 1979 roku instytucja ta wykonywała w całości tylko dwa, najpopularniejsze i symbolicznie dopełniające się (na zasadzie opera seria - opera buffo) sceniczne utwory tego kompozytora. 28.kwietnia *Halkę* wystawiono w Opolu, aby uczcić 50-tą rocznicę pobicia katowickich artystów goszczących w 1929 roku z przedstawieniem tej opery na niemieckiej stronie historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska. To przedsięwzięcie artystyczne, oprócz estetycznej, pełniło również funkcje społeczną poprzez przypominanie czasów, gdy obcowanie z dziełami narodowego twórcy w muzyce polskiej było równoznaczne z kontaktem z symbolem polskości Górnego Śląska i wywoływało antagonizm polsko-niemiecki. Oprócz tego *Halkę* zainaugurowano w Bytomiu sezon artystyczny 1979/1980 (3.09.).

⁷⁴⁹ E. Wybraniec, „Adama Didura spuścizna wspaniała”. XXX lat Opery Śląskiej, „Poglądy” nr 12, Katowice 15-30.06.1975.

Z przeglądu wystawień oper moniuszkowskich i ich recepcji w drugiej połowie istnienia Polski Ludowej wynika, że w tym czasie powrócono do wypracowanej w Dwudziestoleciu międzywojennym górnośląskiej narracji moniuszkowskiej. Ponadto należy zwrócić uwagę na kreowanie założycielskiego mitu Opery Śląskiej, rozumianej jako realizacja idei integracji przez śpiew i muzykę śląskości z polskością, poprzez przytaczanie legendy wystawienia „śląskiej Halki” 14.06.1945. w Katowicach, które wyprzedziło formalne ukonstytuowanie się instytucji operowej w tym regionie.

XI.II.IV: Dzieła kontrastów charakterystycznych dla polskiego patriotyzmu - recepcja czwartej inscenizacji *Strasznego Dworu* i szóstej inscenizacji *Halki* Państwowej Opery Śląskiej

Wystawianie moniuszkowskich dzieł scenicznych przez artystów Państwowej Opery Śląskiej przyczyniało nie tylko do ugruntowywania procesu kształtowania polskiej tożsamości narodowej wśród autochtonicznych mieszkańców historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska, ale również stanowiło okazję do wznowienia ogólnokrajowej dyskusji o rozumieniu polskiego patriotyzmu. Świadcząca o tym narracja była publikowana w prasie o zasięgu regionalnym i krajowym po zaprezentowaniu na bytomskiej scenie operowej czwartej inscenizacji *Strasznego Dworu* 26.05.1979, której katowicka premiera odbyła się 3.12.1979.



Zdjęcie XI. IX: Premiera czwartej inscenizacji opery *Straszny Dwór* Stanisława Moniuszki w Państwowej Operze Śląskiej 26.05.1979. Akt I, odsłona I, Prolog, scena w obozie żołnierskim. Dwaj bracia, Stefan i Zbigniew, składają „kawalerskie śluby” – postanawiają nie żenić się, aby w razie nowej potrzeby w każdej chwili być w gotowości na wezwanie Ojczyzny. Dokument znajdujący się w Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu.



Zdjęcie XI. X: Premiera czwartej inscenizacji opery *Straszny Dwór* Stanisława Moniuszki w Państwowej Operze Śląskiej 26.05.1979. Akt II, chór zebranych przy kominku dziewcząt śpiewa „Spod igieł kwiaty rosną”. Dokument znajdujący się w Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu.

W recenzjach z premiery czwartej bytomskiej inscenizacji *Strasznego Dworu* emocjonalnie reagowano na zamiysł przeniesienia jej akcji w dobę powstania styczniowego (1863 rok). Zabieg ten uznano za śmiały i doszukiwano się w nim nawiązań do obrazów Grottgera, zwłaszcza jeśli chodzi o pierwszą scenę prologu – przysięgę pozostania w bezzennym stanie, aby w razie potrzeby oddać życie za ojczyznę, którą szlachcice Zbigniew i Stefan składają w obozie rycerskim (Zdjęcie XI.IX), bądź o jedną ze scen z II aktu, aby sielską atmosferę starego szlacheckiego dworu w Kalinowie, w którym zebrane przy kominku dziewczęta, wśród nich córki Miecznika Hanna i Jadwiga, śpiewające chórem „Spod igieł kwiaty rosną” skonstrastowano z czarnymi sukniami dziewcząt – symbolizującymi żałobę narodową noszoną przez Polki po upadku powstania styczniowego⁷⁵⁰ (Zdjęcie XI.X). Recenzenci pisali, że poczyniony przez reżysera, scenografa i kostiumologa zabieg interpretacyjny nie mieści się w tradycyjnym kanonie recepcji tego dzieła. Wymownie świadczy to tym fragment wypowiedzi prasowej: „[...]Nie obyło się bez wątpliwości w czasie oglądania najnowszej premiery „*Strasznego Dworu*” w Operze Śląskiej. Oto najlżejsze dzieło polskiej historii operowej, powstałe wprawdzie w czasach dla kraju ciężkich, ale przecież „ku pokrzepieniu serc”, przypomina w jednej części realizacji żalobną stypę powstańczą, w końcówce zaś staje się jakby karnawałem w Rio de Janerio [...]”⁷⁵¹.

⁷⁵⁰ J. Kański, *Nowy „Straszny Dwór”*, „Trybuna Ludu” nr 159, Warszawa 10.07.1979.

⁷⁵¹ E. Wybraniec, *Muzyka. Uroki odkryć artystycznych*, „Poglądy” nr 13, 1-14.07.1979.

Jednocześnie podnoszono, że „*„Straszny Dwór”*”, stanowiący jedną z najcenniejszy pozycji XIX-wiecznego teatru muzycznego, urasta do symbolu polskości: do tego, co się śniło i marzyło, co wyzwalalo radość serca przynębionych po upadku powstania styczniowego. Moniuszko dla podniesienia ducha w narodzie, dla owego „pokrzepienia serc” – skomponował ten utwór dźwięczący polską pieśnią, tanecznymi rytmami, tęchnący praojcowskim łanem. Ileż w nim atmosfery i ciepła szlacheckiego dworu: ileż w nim rodzinnego folkloru i potężnego ładunku patriotyzmu”⁷⁵².

We wszystkich przeanalizowanych przeze mnie wypowiedziach prasowych dotyczących czwartej inscenizacji *Strasznego Dworu* Państwowej Opery Śląskiej w Bytomiu przypominano, że opera ta była odbierana jako symbol polskości już w trakcie jej warszawskiej prapremiery w 1865 roku. Z jednej strony wiązało się to z podkreśleniem, że zajmuje ona ważne, znaczące miejsce w kanonie polskiej kultury narodowej, a obcowanie z nią może przyczyniać się do budowania, umacniania polskości wśród odbiorców. Reakcja na przekształcenie pierwowzoru opery wskazuje na fakt funkcjonowania „Strasznego Dworu” jako symbolu polskości w ramach polskiej i realizowanej na obszarze państwa polskiego górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej. Przekształcanie tego typu wytworów kulturowych zazwyczaj odruchowo przyjmowane jest przez ich odbiorców jako zaskakujący ich eksperyment. W ten sposób inscenizację tą odebrał również Józef Kański, recenzent „Ruchu Muzycznego”⁷⁵³. Jednakże ujmowanie samego *Strasznego Dworu* tylko jako tryskającej radością wypowiedzi artystycznej „ku pokrzepieniu serc” jest niepełne. Pomija się tu cały patriotyczny dramatyzm, którym napełniona jest aria Miecznika „Kto z mych córek rękę której...” z frazą „za ojczyznę oddać krew”, a przede wszystkim dobitną wymowę Arii z kurantem. Stąd późniejsze wypowiedzi prasowe dotyczące czwartej bytomskiej inscenizacji *Strasznego Dworu* podkreślały patriotyczną wymowę tego przedstawienia. Recepcja tego utworu muzycznego przyczyniała się do rozpowszechniania wśród mieszkańców włączonego do państwa polskiego historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska procesu umacniania w nich polskiej tożsamości kulturowej.

W 1980 roku obchodzono 35-lecie działalności artystycznej Państwowej Opery Śląskiej w Bytomiu. Na jubileuszowym koncercie nie wykonywano jednak moniuszkowskiego repertuaru (21.06.1980), jak również podczas koncertu inaugurującego kolejny sezon operowy (1980/1981) – 23 sierpnia. W roku tym *Straszny Dwór* wystawiono m.in. 30 stycznia w Zabrze, a *Halkę* - w Dąbrowie Górniczej (10.01.1980) i Zabrze (15.05.1980). W latach 1981 – 1984 w repertuarze realizowanym przez tą instytucję znalazły się tylko dwie z moniuszkowskich oper. *Halkę* i *Straszny Dwór* wykonywano zarówno w pobliskich miastach górnośląskich jak i podczas

⁷⁵² K. Prynda, *Arcypolska opera w dobrym wydaniu. Na bytomskiej scenie*, „Wieczór” nr 121, Katowice 1-3.06.1979.

⁷⁵³ J. Kański, *Eksperyment ze „Strasznym Dworem”*, „Ruch Muzyczny” nr 16, 12.09.1979, s. 5-6.

gościnnych występów w Nysie (7-8.03.1981 – *Straszny Dwór*”, 2-3.05.1981. – *Halka*) i Częstochowie (25-26.04.1981. – *Straszny Dwór*). 14 grudnia 1981 odwołano wszystkie spektakle w związku z wprowadzeniem stanu wojennego w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Zwieszenie działalności artystycznej przez bytomską scenę operową miało miejsce do dnia 8 stycznia 1982 roku. Jednak *Halkę* wznowiono dopiero 17 marca. W roku tym w Bytomiu wystawiono ją jeszcze kilkakrotnie, wraz z dniem 9 września, gdy inaugurowano kolejny sezon koncertowy. Natomiast *Straszny Dwór* zaprezentowano podczas gościnnej wizyty w Cieszynie (9.05.1982) i w Bytomiu (21.09.1982.). W 1983 roku w Cieszynie zorganizowano jubileuszowe przedstawienie *Halki* w 60-tą rocznicę jej pierwszego zaprezentowania mieszkańcom tego miasta. Oprócz tego bytomscy artyści pierwszą operę moniuszkowską wystawili w Opolu (9.06.) i kilkakrotnie w Katowicach oraz Bytomiu. W siedzibie Państwowej Opery Śląskiej świętowano 600-ten przedstawienie „Strasznego Dworu” (22.01.1983). W 1984 roku miało miejsce tylko 1-krotne wystawienie *Strasznego Dworu* – 12 stycznia w Zabrze. Oprócz tego 8 – krotnie zaprezentowano *Halkę*, 6-krotnie w Bytomiu, 2-krotnie w Katowicach. Kontrasty charakterystyczne dla polskiego patriotyzmu, które uwypuklono w czwartej inscenizacji *Strasznego Dworu* wydają się korelować z atmosferą naznaczoną pamięcią tragicznych zająć w Kopalni Wujek i wprowadzenia stanu wojennego. Polsko-górnośląska pamięć społeczna tego regionu zwiększyła się o kolejne wydarzenie historyczne powodujące potrzebę symbolicznego zmanifestowania żałoby narodowej.

14 czerwca 1985 odbyła się w Bytomiu premiera szóstej inscenizacji *Halki*. Przedstawieniem tym zainaugurowano również sezon artystyczny 1985/1986 (14.09.1985.). Reżyserii pierwszej moniuszkowskiej opery podjęła się Maria Fołtyn. Wraz z choreografem Henrykiem Konwińskim i scenografem Wiesławem Lange stworzyli oni całkiem nowe ujęcie tego dzieła, dalekie od tradycyjnego, barwnego folklorystycznego obrazu Adama Kiliana - scenografa piątej premierowej inscenizacji premiery *Halki* wykonanej dziesięć lat wcześniej na bytomskiej scenie operowej (1975). Reżyserka w wywiadzie programowym podkreślała: „*Żyjemy w innym czasie i w innej Polsce. Mamy inne udręki i inne problemy*”⁷⁵⁴. Sądzę, że rozpowszechnianie tego typu osobistej refleksji w górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej 1985 roku można interpretować jako przejaw artystycznego apelu o niezacieranie martyrologicznego wymiaru grudniowej pacyfikacji Kopalni Wujek z 1981 roku i wprowadzenia stanu wojennego. Oczywiście w materiałach promujących szóstą inscenizację *Halki*, które rozpowszechniano oficjalną drogą nie zawarto narracji, która dosłownie przywoływała tamte wydarzenia, ale szósta bytomska odsłona *Halki* zawierała motywy, których recepcja mogła

⁷⁵⁴ Wywiad z M. Fołtyn zamieszczony w programie szóstej inscenizacji „Halki” Stanisława Moniuszki wystawionej przez artystów Państwowej Opery Śląskiej w Bytomiu 14.06.1985. z okazji jubileuszu 40-lecia tej instytucji, cyt. Za Tadeusz Kijonka, W rytmie tradycji [w:] Program ósmej inscenizacji „Halki” wystawionej przez artystów Opery Śląskiej w Bytomiu po raz pierwszy. 18.06.2005, s. 66.

przyczynić się do przywracania intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej tradycyjnej-polskości, której specyfikę wyznacza tragizm bohaterów narodowych. Uwypuklenie tragizmu relacji rozgrywających się pomiędzy głównymi postaciami opery, poprzez umiejscowienie akcji dzieła zarówno w sferze sacrum jak i profanum, biorąc pod uwagę całość opery. Nałożenie na siebie dwóch obrazów w IV akcie : spowodowanego rozpaczą obłędu Halki (Zdjęcie XII.11), który popchnie ją najpierw do chęci zemsty – zabójstwa poprzez podpalenie kościoła, później do samobójstwa i obrazu odświętnych ról społecznych, odgrywanych przez jednostki biorące udział w radosnej uroczystości zaślubin, potęgowało moralną wymowę tego tekstu kulturowego: czy można odwrócić się od tragedii ludzkiej? Takie wrażenie odnosi się czytając wydane już po 1990 roku wspomnienia o realizacji szóstej inscenizacji *Halki* na scenie bytomskiego teatru operowego i przeglądając archiwizowaną przez tę instytucję dokumentację fotograficzną z tego wydarzenia artystycznego.



Zdjęcie XI. XI: *Halka* Stanisława Moniuszki wystawiona 14.06.1985. w uroczystość 40-lecia Państwowej Opery Śląskiej. Akt IV, zaślubiny Janusza i Zofii w wiejskim kościółku i rozpacz kochającej Janusza Halki. Dokument znajdujący się w Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu.

Po szóstej inscenizacji moniuszkowskiej *Halki* zwracano uwagę na wysoki poziom artystyczny przedstawienia, chwalono chóry i występy śpiewaków za pełne emocji i dbałości o dykcję przedstawienie. Podkreślano, że reżyserka – Maria Fołtyń i choreograf – Tadeusz Konwiński podjęli się stworzenia nowego, interesującego rozwiązania scenicznego. Arię Jontka „Szumią jodły na gór szczycie” przeniesiono z początku IV aktu, do zakończenia aktu III. Zauważono wyostroszony przez zabiegi inscenizacyjne dramatyzm losów głównych bohaterów: Halki, jej ukochanego Janusza i jego narzeczonej a później żony Zofii i bez wzajemności kochającego Halkę Jontka. W recenzjach z przedstawień szóstej bytomskiej *Halki* punktowano,

że pierwotnie rozgrywającą się przed wiejskim Kościołkiem, w którym szlachcice Janusz i Zofia biorą ślub, akcję IV aktu w znamienny sposób wprowadzono do Kościoła posługując się symbolicznym welonem. Jeszcze przed nabożeństwem Halka owija się w welon ślubny Zofii, i później – ku przerażeniu panny młodej klęczącej przed ołtarzem – odbiera go jej i ucieka włożywszy go sobie na głowę. W momencie samobójstwa Halki, welon „z nieba” powraca do rąk odchodzącej od ołtarza Zofii. Uwypuklenie w operze elementów związanych z katolickim obrzędem zaślubin oraz odniesienia do tego faktu w wypowiedziach prasowych można odczytywać jako przejaw przywracania katolickiego i szerzej chrześcijańskiego wymiaru, realizowanej w przestrzeni publicznej polskiej kultury.

Oprócz tego w materiałach prasowych kreujących recepcję postaci Stanisława Moniuszki i jego pierwszej opery wśród górnośląskiej ludności w 1985 roku występowały treści łączące *Halkę* z polskością a **Stanisława Moniuszkę** ukazujące **jako narodowego twórcę w muzyce**.

Podkreślano popularność poszczególnych fragmentów opery takich jak Mazur z pierwszego aktu, aria Halki „Gdybym rannym słońkiem” czy aria Jontka „Szumią jodły na gór szczycie”. Wśród śląskich melomanów wyrażało się to nuceniem melodii poszczególnych arii podczas przedstawień i długimi, intensywnymi oklaskami w trakcie trwania spektaklu. Obecny na tej szóstej premierze recenzent następująco ocenił to przedstawienie: *„Znakomity muzycznie i wokalnie spektakl zakończył się długotrwałą owacją publiczności przywiązanej, mało: zakochanej w swoim teatrze operowym. [...] Kiedy wychodziłem z niepokaźnego gmachu Opery Śląskiej po jubileuszowej premierze i spotkaniu przy lampce wina, wróciły nagle w mej pamięci wspomnienia z bytomskich premier, wielkie wzruszenia jakie przeżyłem w tym starym, niewielkim teatrze, w którym talent, upór i praca oddanych sztuce operowej ludzi przełamywały wszelkie trudności i ofiarowały nie tylko społeczeństwu śląskiemu ale i kulturze całej Polski cenne wartości”*⁷⁵⁵. Jest to ważna wypowiedź prasowa, ponieważ jej autor rozumiał, że cykliczne wystawianie *Halki* przez artystów bytomskiej sceny operowej istotnie wpływało na charakter intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej, szczególnie w czasach trudnych, do których należał też ówczesny czas tworzących się przemian społeczno-politycznych.

Ponadto heroiczne początki Opery Śląskiej przypominał recenzent „Ruchu Muzycznego: *„Opera Śląska rodziła się niejako metodą faktów dokonanych, nie tylko bez przychylności, ale zgoła wbrew woli centralnych urzędów”*⁷⁵⁶. Jednak całościowe ukazanie moniuszkowskiego mitu założycielskiego śląskiej sceny operowej miało miejsce nie w wypowiedziach prasowych, ale w Księdze Pamiątkowej Państwowej Opery Śląskiej w Bytomiu zredagowanej przez Tadeusza Kijonkę i wydanej pod auspicjami tej instytucji. Przez pryzmat historycznego wystawienia „śląskiej Halki” z 14.06.1945. opisano tu 40-letnie funkcjonowanie zjawiska kulturowego -opery – realizującej artystyczne wartości i misję służenia przede wszystkim robotniczej, ludowej

⁷⁵⁵ W. Dzieduszycki, *Od „Halki” do „Halki”*, „Życie Literackie” nr 27 (1737), Kraków 1985, s. 6.

⁷⁵⁶ J. Kański, *Opera Śląska ma 40 lat*, „Ruch Muzyczny” nr 18, s. 6-7.

publiczności głównie z historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska. „Było to możliwe tylko wówczas – bo już nigdy potem – w tamtych niepowtarzalnych warunkach roku 1945. Pierwsza powojenna wiosna okazała się czasem ujawnienia rozległych aspiracji kulturalnych Śląska, który w nowych granicach odzyskanych ziem piastowskich chce być nie tylko wielkoprzemysłowym regionem ciężkiej pracy”⁷⁵⁷. Autor ujął zorganizowane przez Adama Didura katowickie przedstawienie *Halki* z 1945 roku jako nawiązanie i kontynuacja górnośląskiej tradycji recepcji postaci i dzieł tego kompozytora wypracowanej w I połowie XX wieku. „Pierwsza „Halka” powojenna była skromna – i wspaniała. Skromna, bo wystrój sceny inny być nie mógł, za to głosy były bez wątpienia znakomite, zaś spektakl opieczętowany artystycznym autorytetem Adama Didura współtworzyli artyści wielkiej miary. Lecz ten spektakl był czymś więcej niż pierwszą premierą nowej sceny operowej – stał się manifestacją obustronną: artystów i widzów, podniosłą manifestacją, jak wiele innych faktów świadczących o zwycięskim pochodzie dziejowym śląskiego ludu oraz jego niezłomnej idei powrotu na prastare piastowskie ziemie”⁷⁵⁸. Przypomniano, że recepcję „śląskiej *Halki*” z 1945 roku nazначył kontekst sytuacyjny pamięci społecznej o rozgrywającej się na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska walce na wszystkich frontach, w tym i na kulturalnym, walce o przynależność państwową tej ziemi. Przez analogię można przyjąć, że górnośląska recepcja szóstej, bytomskiej premiery *Halki* odbywała się w kontekście pamięci o wydarzeniach grudniowych 1981 roku.

Przez dziesięć kolejnych lat począwszy od premiery *Halki* w 1985 roku wykonano ją 169 razy co świadczy o dużej popularności tej opery. Warto w tym miejsce zaznaczyć, że w dniach od 7 do 28 października 1986 roku miały miejsce gościnne występy zespołu Państwowej Opery Śląskiej z szóstą inscenizacją *Halki* i specjalnie zmodyfikowaną na potrzeby podróży choreografią w Kanadzie i USA. Drugi wyjazd zespołu Opery Śląskiej na tournée z *Halką* do USA i Kanad miał miejsce w październiku 1988 roku. Były to wydarzenia artystyczne skierowane do polonii amerykańskiej, w trakcie recepcji których Stanisław Moniuszko funkcjonował jako narodowy twórca w muzyce polskiej a jego dzieła jako symbol polskości. Oprócz tego wystawiano ją wielokrotnie na scenie Opery Śląskiej w Bytomiu a także w innych miastach historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska.

Wykonywanie *Halki*, *Strasznego Dworu* bądź jednej z *Litanii Ostrobramskich*, m.in. w Bytomiu (Wieczór Moniuszkowski 8.10.1988.), Katowicach, Zabrze, Nysie, Cieszynie, Bielsku-Białej i Opawie (podczas Dni Kultury Polskiej (2.06.1987.) było też okazjami do aktywizowania w latach 1986 – 1989 w intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej narracji

⁷⁵⁷ T. Kijonka, *Śląska nie tylko z nazwy* [w:] Tadeusz Kijonka (red.) *Od pierwszej „Halki”. Opera Śląska w latach 1945-1985*, Wydano dzięki pomocy finansowej Wydziału Kultury Urzędu Wojewódzkiego w Katowicach oraz Władz Miasta Bytomia, s. 16.

⁷⁵⁸ T. Kijonka, *Śląska nie tylko z nazwy* [w:] Tadeusz Kijonka (red.) *Od pierwszej „Halki”. Opera Śląska w latach 1945-1985*, Wydano dzięki pomocy finansowej Wydziału Kultury Urzędu Wojewódzkiego w Katowicach oraz Władz Miasta Bytomia, s. 25.

moniuszkowskiej czyniącej z kompozytora symbol polskości Górnego Śląska bądź symbol polskości.

XI.III: Stanisław Moniuszko jako narodowy twórca w muzyce i symbol polskości w III Rzeczypospolitej Polskiej

Po 1989 zmienił się kontekst sytuacyjny funkcjonowania wytworów artystycznych w polskiej i górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej. Na obszarze Rzeczypospolitej Polskiej ukształtowały się warunki sprzyjające procesom demokratyzacji oraz tworzenia się społeczeństwa obywatelskiego. Wraz z rozwojem gospodarki wolnorynkowej i wpływem procesów globalizacyjnych spowodowało to konieczność wyraźnego samookreślenia się jednostek i społeczności na płaszczyźnie dziedzictwa kulturowego. Procesy te uwypukliły z jednej strony zapotrzebowanie na odrodzenie dawnych, autentycznych treści kultury, z drugiej na rozwijanie nowych symboli służących manifestacji własnej tożsamości kulturowej jednostki, zbiorowości lokalnej, regionalnej czy narodowej. Warto postawić pytanie, czy w ramach kreowanej przez Operę Śląską w latach 90-tych i w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku górnośląskiej recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki, w kontekście otwartości III Rzeczypospolitej Polskiej na pluralizm ideologiczny oraz formy i treści kultury masowej, interesujący mnie wytwór kulturowy funkcjonuje jako przejaw odrodzenia dawnych, autentycznych treści kultury, czy mitologizowany jest na symbol współcześnie realizowanej górnośląskości?

XI.III.I: Wokół 45-lecia działalności Opery Śląskiej - piąta premiera *Straszego Dworu*

Pierwszy rok działalności Opery Śląskiej w wolnej III Rzeczypospolitej Polskiej był szczególnie ważny dla tej placówki ze względu na jubileusz jej 45-letniej działalności. *Halkę* wystawiono w Bytomiu już pod koniec stycznia (27.01.1990.). W kolejnym miesiącu bytomscy artyści z operą tą gościli w Częstochowie, a w marcu 3-krotnie stawiono ją w Bytomiu (1.03., 5.03., 24.03.). Jednak jako jubileuszowy spektakl dyrekcja tej instytucji wybrała kolejną, piątą z kolei, inscenizację *Straszego Dworu*. Jej premiera odbyła się 16.06.1990. Również wtedy rozpoczęto oficjalne obchody 45-lecia Opery Śląskiej. Dwa dni później dzieło to wystawiono w Katowicach (18.06.1990.). Prasa bardzo przychylnie odniosła się do tego artystycznego przedsięwzięcia. Podkreślano, że było to widowisko dużej klasy, choć tradycyjne, które publiczność przyjęła z uznaniem. „Reżyser Henryk Konwiński i scenograf Jan Bernas zaprezentowali spektakl urokliwy, sielski i bardzo polski, właśnie taki, jaki słychać w muzyce tego utworu. Scenografia jest nasycona ciepłym, brązowo-pomarańczowym kolorytem, a dominującym elementem dekoracji są panoplia. Nie tylko cała scena została otoczona ramą ozdobioną motywami orężnymi, ale nawet z przedpokoju dworu w Kalinowie wyzierają lufy armatnie i stosy

kul”⁷⁵⁹. Wśród wypowiedzi prasowych odnoszących się do tej jubileuszowej dla Opery Śląskiej piątej inscenizacji *Strasznego Dworu* dominowały teksty, których fragmenty zawierały kontekst słowny mitologizujący odpowiednio postać kompozytora i jego dzieło na narodowego twórcę w muzyce i symbol polskości. Natomiast narracja w wywiadzie, który Elżbieta Budzyńska przeprowadziła z dyrektorem naczelnym i artystycznym Opery Śląskiej – Tadeuszem Serafinem⁷⁶⁰, miała charakter rzeczowy, niemitologizujący. Stanisława Moniuszko łączono z rolą społeczną/zawodową kompozytora.

Straszny Dwór wystawiono w bytomskiej siedzibie Opery Śląskiej, gdy inaugurowano sezony artystyczny 1990/1991, podczas gościnnych występów artystów tej placówki w Krynicy – Zdroju (16 – 20.09.1990.) w ramach Festiwalu Arii i Pieśni Jana Kiepury, w Bielsku-Białej (22.11.1990) i Cieszynie (13.12.1990.). W kolejnym roku działalności Państwowej Opery Śląskiej w Bytomiu nie eksponowano twórczości Stanisława Moniuszki. Jedynie *Halkę* wystawiono 13 września 1991 roku jako dzieło inaugurujące kolejny sezon artystyczny.

W 1992 roku Dyrekcja Opery Śląskiej częściej sięgała po moniuszkowski repertuar. Pierwszą operą kompozytora nie tylko zainaugurowano sezon artystyczny 1992/1993 ale również wykonano ją podczas gościnnych występów bytomskich artystów na XXVI Festiwalu Arii i Pieśni im. Jana Kiepury w Krynicy Górskiej (13.09.1992) oraz na III Dniach Muzyki Wokalnej im. Adama Didura w Sanoku - 10.10.1992. W Bytomiu powtórnie *Halkę* wystawiono 18 listopada. Z kolei *Straszny Dwór* zaprezentowano publiczności zgromadzonej w bytomskich gmachu teatralnym 2-krotnie: 5.05.1992. i 5.11.1992.

Mającą miejsce 5-go września inaugurację nowego sezonu artystycznego jedna z recenzentek scharakteryzowała następująco: „*Prawdziwą, niepowtarzalną atmosferę „Halki” tworzą zwykle sceny góralskie. Tak było i tym razem. „Tańce góralskie” poprzedzone śpiewem „Po nieszpórach przy niedzieli” potęgowały ekspresję muzycznego dramatu (słyszałam, jak starsi słuchacze nucili muzykę wraz z tekstem tej pieśni). Gdy zaś, podczas ślubu Janusza i Zofii w góralskim kościółku, chór żeński zaintonował znaną już wszystkim pieśń „Ojcze z nieba Boże, Panie” zrobiło się szczególnie wzruszająco, niepowtarzalnie. Znów to, co ludowe, polskie – opracowane kompozytorską ręką Moniuszki – zachwyciło*”⁷⁶¹. Za sprawą wykonywania i recepcji moniuszkowskich oper jej kompozytora łączono z rolą społeczną narodowego twórcy w muzyce i odnoszono do polskości. Nucenie fragmentów opery przez publiczność, zwłaszcza przez starszych słuchaczy, świadczy o stałej obecności w ramach intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej moniuszkowskiej narracji. Stan zachwycania się tym, co ludowe, polskie,

⁷⁵⁹ M. Brzeźniak, *Już po kryzysie? Opera Śląska*, „Trybuna Robotnicza” nr 147, Katowice 22.06.1990.

⁷⁶⁰ E. Budzyńska, *Znikają cywilizacje kultura – pozostaje. Rozmowa z dyrektorem naczelnym i artystycznym Opery Śląskiej w Bytomiu – Tadeuszem Serafinem*, „Katolik” nr 30, Katowice 29.07.1990.

⁷⁶¹ B. Mika, *Widownia nuciła arie*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta katowicka” nr 211, Katowice 27.09.1992, s. 2.

w artystycznym opracowaniu Stanisława Moniuszki to czynność artystyczna w funkcji społecznej – piękno moniuszkowskiej muzyki zachwyca odbiorców, ale również umacnia obecność polskości w przestrzeni kulturowej tego regionu.

Repertuar moniuszkowski realizowany przez Operę Śląską w 1993 roku stanowiły piąta inscenizacja *Strasznego Dworu* i szósta inscenizacja *Halki*. Oba dzieła w bytomskich teatrze muzycznym wykonano już w lutym 1993 roku. Oprócz tego *Straszny Dwór* zaprezentowano podczas gościnnych koncertów w Zabrze (4.03.), Rybniku (17.10.) i Cieszynie (18.11.). Z kolei *Halkę* wykonano w Cieszynie (25.03.) i Bytomiu (22.11.). Podobnie jak w poprzednim roku arie z obu tych oper śpiewano podczas koncertu galowego z okazji 75 rocznicy Odzyskania Niepodległości 11.11.1993. Rok 1994 bytomscy artyści rozpoczęli wykonaniem *Halki*, 6 stycznia. W maju dzieło to wykonano w Tychach oraz w Katowicach (6.05., 9.05.) a w październiku w Rudzie Śląskiej (20.10.). Ponadto w listopadzie dzieło to zaprezentowano w Bytomiu (6.11.) i w Bielsku-Białej (9.11.). Natomiast *Straszny Dwór* zaprezentowano podczas gościnnych występów Opery Śląskiej w Zawierciu (12.10.), Sanoku (15.10.), i w Bytomiu – 10. listopada. Koncerty te przyczyniały się do umacniania obecności polskiej kultury w tym regionie.

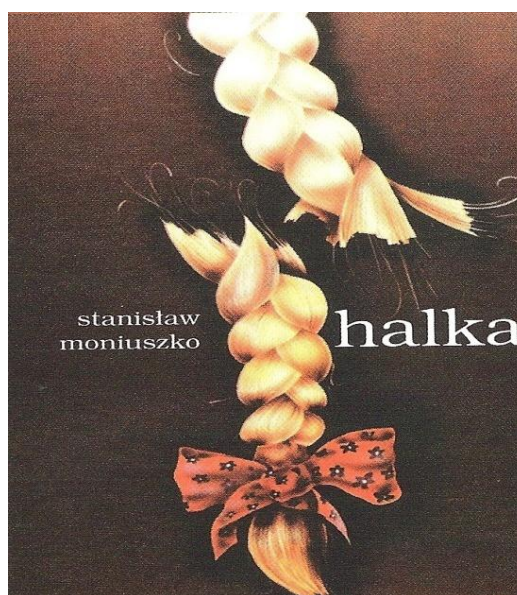
Ponadto należy zwrócić uwagę na nową inicjatywę dyrekcji Opery Śląskiej - organizację galowego koncertu z okazji obchodów uroczystości Odzyskania Niepodległości po raz pierwszy 11.11.1992, której zorganizowanie umożliwiła dopiero zmiana ustroju państwa polskiego z socjalistycznego na demokratyczny. W programie tego przedsięwzięcia artystycznego zamieszczono przede wszystkim arie z oper *Halka* i *Straszny Dwór*. Wybór fragmentów tych dzieł na tego typu uroczystość, która z definicji oprócz funkcji estetycznej ma naddaną funkcję społeczną – krzewienie patriotyzmu, potwierdza tezę, że mające wówczas miejsce wykonywanie moniuszkowskich dzieł przyczyniało się do wykazania obecności polskiej kultury w tym regionie i pokazanie jak głębokie są jej korzenie na Górnym Śląsku.

XI.III.II: 50-ta rocznica Opery Śląskiej – uprawomocnienie trzech ściegów moniuszkowskiej tradycji na Górnym Śląsku

W 1995 roku w hucznie obchodzono jubileusz 50-lecia Opery Śląskiej w Bytomiu. Obchody jubileuszowe rozpoczęto (14.06.1995) i zakończono (29.11.1995). 18.06.1995. zorganizowano w bytomskim teatrze muzycznym odtwarzanie archiwalnych nagrań radiowych oper *Verbum Nobile* Stanisława Moniuszki (z 1949 roku) i *Janek* Władysława Żeleńskiego (z 1949 roku). W spotkaniu tym wzięli udział m.in. odtwórcy głównych ról w pierwszej inscenizacji *Halki* z 1945 roku: Wiktoria Calma, Jadwiga Lachetówna, Natalia Stokowacka i Andrzej Hiolski. Oprócz tego 15 czerwca *Halkę* wystawiono jako spektakl plenerowy w Trzebini przed około 3 tysiącami widzów, a 19 czerwca zorganizowano jubileuszową premierę „Halki” w Katowicach, z obsadą z 14 czerwca, czyli Andrzejem Hiolskim w roli Janusza. Wśród zaproszonych gości

obecni byli Wiktoria Calma, Jadwiga Lachetówna, Olga Szamborowska oraz prawnuczka kompozytora – Danuta Moniuszko-Janowska. *Halkę* zainaugurowano 16.09.1995. kolejny sezon artystyczny i powtórzono ten spektakl jeszcze po tygodniu.

Z okazji jubileuszu wydano m.in. dwa plakaty, folder oraz 100-stronowy program „Halki” pod redakcją Tadeusza Kijonki z bardzo sugestywną stroną tytułową (Zdjęcie XI.XII). Program ten jest interesującym materiałem dla socjologicznych analiz. W dokumencie tym wyczerpująco przedstawiono sylwetkę kompozytora i rozwój jego twórczości od strony historycznej.



Zdjęcie XII. XII: Strona tytułowa programu 4-aktowej wersji „Halki” Stanisława Moniuszki wystawiona 14.06.1995. wystawionej przez artystów Opery Śląskiej po raz pierwszy 14.06.1995. z okazji jubileuszu 50-lecia tej instytucji. Dokument znajdujący się w Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu.

Opisano trudności z wystawieniem 2-aktowej *Halki* z 1848 roku na scenie warszawskiego teatru wynikające ze zbyt wyraźnego ukazania antagonizmu społecznego pomiędzy chłopami a szlachtą jako przyczyny tragedii Halki, oraz rozpoczęty za sprawą życzliwego przyjęcia wystawionej w Warszawie dziesięć lat później 4-aktowej wersji tej opery proces mitologizacji Stanisława Moniuszki na narodowego twórcę w muzyce, a jego pierwszej opery na symbol polskości.

W osobnym artykule zaznaczono również, że zanim doszło do warszawskiej premiery *Halki* 1.01.1858. Stanisława Moniuszko i jego dzieła kojarzono z patriotyczną działalnością na rzecz budowania, podtrzymywania narodowej tożsamości wśród swoich rodaków za sprawą recepcji jego pieśni, w 1842 zareklamowanych w słynnym prospekcie zamieszczonym na kartach „Tygodnika Petersburskiego” a od 1843 roku wydawanych w „Śpiewnikach Domowych”. Szczególnie interesujące były te wypowiedzi prasowe zamieszczone w jubileuszowym programie *Halki*, w których operę, ze względu na jej libretto, ukazywano jako melodramat moralno-

psychologiczny, co bardzo sugestywnie prezentowano na stronie tytułowej programu (Zdjęcie XI.XIII.), a nie jako przykład twórczości zaangażowanej w piętnowanie antagonizmu społecznego pomiędzy warstwą uprzywilejowaną i wyzyskiwaną. Podjęto próbę zinterpretowania libretta opery jako schematu konfliktu miłosnego rozegranego w czworokącie: Halka – Jontek – Janusz – Zofia. Tematykę opery ukazano jako ponadczasową. Inscenizator i reżyser jubileuszowego przedstawienia, Sławomir Żerdzicki w wywiadzie udzielonym Tadeuszowi Kijonce podkreślał: „*Moniuszko dziś na scenie to nie muzealna, staroświecka ramota nawiązująca do XIX-wiecznych wzorców inscenizacyjnych. Tu chodzi o współczesną wizję teatralną, lecz w nawiązaniu do tradycji. I na tym polega istotna trudność, by nie odrzuć jego oper z tych wyobrażeń, które narzucają historyczne przekazy. a jednocześnie tworzyć współczesny teatr muzyczny*”⁷⁶². Wskazuje to na zamiar ukazania „Halki” jako dzieła zawierającego przesłanie trafiające do dzisiejszych odbiorców a Stanisława Moniuszki jako kompozytora dzieł o ponadczasowym przesłaniu. Towarzyszyło temu odnoszenie interesującego mnie wytworu kulturowego do europejskości oraz opisanie sytuacji, w których moniuszkowskie dzieła wzruszały również publiczność spoza europejskiego kręgu kulturowego. Takie wypowiedzi prasowe można uznać za narrację ujmującą obcowanie z twórczością tego kompozytora jako dbałość o obecność dziedzictwa przeszłości we współczesnej kulturze.

Mnie jednak najbardziej interesują te fragmenty obszernego programu siódmej inscenizacji *Halki* przygotowanej z okazji jubileuszu 50-lecia Opery Śląskiej, w których występują treści charakterystyczne dla tradycyjnej górnośląskiej recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki. Mająca miejsce 14 czerwca 1995 roku premiera siódmej inscenizacji *Halki* w wykonaniu bytomskich artystów była 915-tym wystawieniem tego dzieła. Wydarzeniu temu przypisywano dużą rangę poprzez podkreślanie, że „*nie ma przecież w Polsce teatru operowego, który szczycić się może taką serią premier „Halki” i liczbą przedstawień w minionym półwieczu a także jej nieprzerwaną obecnością w repertuarze*”⁷⁶³. Autor zwracał uwagę, że konsekwentne przestrzeganie tradycji przez następujących po sobie dyrektorów Opery Śląskiej - kolejna inscenizacja *Halki* na jubileusz kolejnego dziesięciolecia tej placówki, to przejaw kontynuacji górnośląskiej recepcji postaci i twórczości moniuszkowskiej wypracowanej w I połowie XX wieku przez takie instytucje jak Związek Śląskich Kół Śpiewaczych i scenę operową działającą prawie 10 lat przy Tetrze Polskim w Katowicach, jak również wskaźnik popularności tego dzieła wśród górnośląskich melomanów. Opery Moniuszki, zwłaszcza *Halka* towarzyszyła ważnym wydarzeniom politycznym na Górnym Śląsku a ich przedstawienia miały jednocześnie charakter

⁷⁶² *Melodramati arcydzieło narodowe. Rozmowa Tadeusza Kijonki ze Sławomirem Żerdzickim* [w:] Stanisław Moniuszko, „Halka”. Program siódmej inscenizacji dzieła w wykonaniu artystów Opery Śląskiej w Bytomiu 14.06.1995, s. 8.

⁷⁶³ T. Kijonka, *W rytmie tradycji*, [w:] Stanisław Moniuszko, „Halka”. Program siódmej inscenizacji dzieła w wykonaniu artystów Opery Śląskiej w Bytomiu 14.06.1995, s. 47.

manifestacji patriotycznych. Pamięć o tych wydarzeniach podtrzymywana przez działalność różnych instytucji kulturalnych funkcjonujących na włączonym do danej formacji państwa polskiego obszarze Górnego Śląska powodowała, że kreowana przez prasę, bądź tematyczne wydawnictwa, recepcja postaci i dzieł Stanisława Moniuszki wykorzystywała specyficzne dla górnośląskości kanony. Dzięki temu na przestrzeni kilkudziesięciu lat dzielących pierwsze wystawienie *Halki* na górnośląskiej ziemi od jubileuszu 50-lecia Opery Śląskiej, z jednej strony utrzymano pamięć społeczną o charakterystycznym dla I połowy XX wieku procesie mitologizacji postaci Stanisława Moniuszki na symbol polskości Górnego Śląska, z drugiej zaś wypracowano wokół bytomskiej *Halki* mit założycielski Opery Śląskiej, rozumianej jako realizacja pewnej idei – integracji kulturowej górnośląskości z polskością poprzez kontakt z moniuszkowską sztuką dźwięków.

Ciekawą koncepcję „ściegów „ moniuszkowskiej tradycji na Górnym Śląsku wprowadził Tadeusz Kijonka, którą pogłębiał w związku z kolejnymi jubileuszami. Warto za Nim powtórzyć, że pierwszy ścieg moniuszkowskiej tradycji górnośląskiej sięga początków XX wieku, gdy obok towarzystw sportowych i czytelniczych, zaczęto organizować wśród górnośląskiego ludu amatorskie towarzystwa śpiewacze, które często za swego patrona obierały Stanisława Moniuszkę. W okresie międzywojennym w Związku Śląskich Kół Śpiewaczych zrzeszonych było 20 chórów o nazwie „Halka” oraz 23 chóry noszące imię Moniuszki. Śpiewane w tych chórach pieśni wyrażały tęsknotę powrotu do wspólnej ojczyzny wszystkich Polaków. Znamienne, że pierwszy śląski amatorskich chór o nazwie „Halka” założono w 1913 roku właśnie w Bytomiu. W tym samym mieście trzy lata wcześniej powołano Związek Śląskich Kół Śpiewaczych. *„Jeśli istnieje w kulturze zjawisko zwane genius loci - takim miejscem szczególnie, było właśnie to miasto oraz wybudowany jeszcze w 1901 roku gmach bytomskiego teatru. I oto (‘wierć wieku później z wyroku przymusowego losu, droga Opery Śląskiej powiodła tabory Didurowskiego zaciągu artystycznego właśnie do Bytomia. A potem rozbitków z dalekiego Lwowa. by gwara śląska i śpiewny język Polaków wschodniokresowych nałożyły się na siebie. Lecz jeśli prądy w kulturze mają swoje własne, często nieoznaczalne wcześniej koryta - to tak stać się musiało. A więc zaczęło się od „Halki”*⁷⁶⁴. Drugi „ścieg” moniuszkowskiej tradycji górnośląskiej stanowi pamięć o krwawych wydarzeniach, które rozegrały się 14 lipca 1920 na dworcu w Zabrze, gdzie po znakomicie przyjętej przez publiczność *Halce*, przed powrotem do Gliwic, artyści warszawscy zostali napadnięci przez kilkudziesięciu bojówkarzy niemieckich. Według Tadeusza Kijonki za sprawą tego wydarzenia postać Stanisława Moniuszki i jego pierwsza opera, *„stają się symbolem narodowej wspólnoty w latach walki o Śląsk polski”*⁷⁶⁵. Trzecim „ściegiem”

⁷⁶⁴ T. Kijonka, *W rytmie tradycji*, [w:] Stanisław Moniuszko, „Halka”. Program siódmej inscenizacji dzieła w wykonaniu artystów Opery Śląskiej w Bytomiu 14.06.1995, s. 45.

⁷⁶⁵ T. Kijonka, *W rytmie tradycji*, [w:] Stanisław Moniuszko, „Halka”. Program siódmej inscenizacji dzieła w wykonaniu artystów Opery Śląskiej w Bytomiu 14.06.1995, s. 51.

górnosławskiej tradycji moniuszkowskiej jest „śląska Halka” – opera narodowa przemawiająca do publiczności, która nigdy wcześniej nie miała kontaktu z tego typu dziełami, zaspokajająca ludowe aspiracje dostępu do wysokiej kultury. Gdy w 1922 roku rozpoczynała działalność scena operowa przy Teatrze Polskim w Katowicach jej pierwszym przedstawieniem była *Halka*. Gdy po zakończeniu działań wojennych w tym mieście w 1945 słynny bas Adam Didur organizował pierwsze przedstawienie operowe – również była to *Halka*. Moniuszkowski wieczór zorganizowany 14 czerwca 1945 roku w Teatrze Polskim im. St. Wyspiańskiego uznano za artystyczne ukonstytuowanie Opery Śląskiej, rozumianej jako realizację idei integracji kulturowej górnosławskości z polskością, dlatego o pierwszym przedstawieniu „śląskiej Halki” krąży legenda, konstytuująca mit założycielski tej instytucji. W ramach 50-letniej działalności Opery Śląskiej moniuszkowski mit założycielski uznano za własne dziedzictwo i go kultywowano. Przypomnienie w jubileuszowych wydawnictwach sygnowanych przez Operę Śląską dziejów górnosławskiej recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki oraz ukazanie sposobu, w jaki realizowano nowe inscenizacje *Halki* na kolejne jubileuszowe dziesięciolecia Opery Śląskiej służyło przywracaniu przestrzeni publicznej dawnych, autentycznych treści kultury.

Wydarzenia związane z obchodami jubileuszu 50-lecia Opery Śląskiej były szeroko komentowane przez prasę śląską i ogólnopolską, jednak zawarte w nich treści odbiegały od narracji moniuszkowskiej występującej w materiałach opracowanych przez pracowników Opery Śląskiej i wydanych pod auspicjami tej placówki. W archiwizowanych przez Operę Śląską informacjach prasowych dominowały treści ukazujące **Stanisława Moniuszkę jako kompozytora polskiego** i brak było kontekstu słownego wskazującego na proces mitologizacji kompozytora i jego pierwszej opery. Natomiast w recenzjach częściej występowały treści łączące kompozytora z polskością, podtrzymujące symboliczny sposób funkcjonowania” w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej ***Halki* jako symbolu polskości a Moniuszko jako narodowego twórcy w muzyce polskiej** ale nie łączono tego z procesem śląskości z polskością. O tym, że siódma inscenizacja *Halki* aktywizowała tradycyjny dla polskości kanon jej recepcji, a nie narrację charakterystyczną dla górnosławskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej, świadczy list-recenzja jednego z melomanów operowych zamieszczony w „Wieczorze”: „*W „Halce” poprowadzonej przez Tadeusza Serafina czuć wpływ włoskiej muzyki operowej – wszechwładnie panującej w twórczości operowej połowy XIX wieku, ale także wyraźnie słyszy się szlachetny polski sentyment i także dziarskość taneczną w mazurze, polonezie i melancholię górskich śpiewów [...]*”⁷⁶⁶. W wypowiedzi tej mamy do czynienia z jednej strony z próbą fachowego, muzykologicznego ocenienia przedstawienia, z drugiej z sięgnięciem po stereotyp muzyczny. To co przyjęło się w popularno-naukowych i popularnych wydawnictwach ujmować jako przykład wyrażania przez dzieła muzyczne polskości, to właśnie cytaty bądź całości polskich

⁷⁶⁶ W. Dzieduszycki, Listy, „Wieczór” nr 140 (7752), Katowice 12-13.07.1995.

tańców, w tym poloneza i mazura oraz stylizację regionalną muzyką ludową (Zdjęcie XI.XIII). Oprócz tego doniosłość jubileuszowego wystawienia *Halki* w bytomskim teatrze muzycznym podkreślano w recenzjach poprzez zaznaczanie, że w partii Janusz wystąpił Andrzej Hiolski, który był też w obsadzie pierwszej *Halki* z 1945 roku, a na widowni obecne były „pierwsze bytomskie *Halki* sprzed półwiecza Wiktoria Calma i Jadwiga Lachetówna, pierwsza Zofia – Olga Szamborowska, chórzystka tamtego teatru Wanda Wieczyńska, artyści pierwszego pionierskiego okresu budowanego pod skrzydłami Adama Didura: Natalia Skotowska, Antonina Skawecka, Lidia Czempiel, Janina Stankiewicz, Bogdan Paprocki, Włodzimierz Hiolski-Lwowicz a także wnuczka twórcy narodowej polskiej opery Danuta Moniuszko – Janowska. Uhonorowano ich pamiątkowymi „Medalami 50-lecia Opery Śląskiej”. Wręczono go także obecnemu na jubileuszowej premierze premierowi Józefowi Oleksu, który przyjął zaproszenie jeszcze jako marszałek Sejmu a jako premier podtrzymał je i objął swym patronatem. [...]”⁷⁶⁷. Jednak były to okoliczności bardziej istotne dla 50-lecia istnienia Opery Śląskiej, niż dla narracji kształtującej, podtrzymującej specyfikę górnośląskiej recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki.



Zdjęcie XII. XIII: Tańce góralskie z IV aktu *Halki* Stanisława Moniuszki. Oper Śląska 14.06.1995. Dokument znajdujący się w Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu.

Rzeczowy i sprawozdawczy styl przeważał nie tylko w recenzjach (w 17 przeanalizowanych) ale także w większości artykułach tematycznych (6), z których żaden nie był w całości utrzymany we wzniosłym narodowo-patriotycznym nastroju. Teksty te rozpatrywały *Halkę* pod kątem rzemiosła kompozytorskiego, a łączenie tego dzieła z polskością miało

⁷⁶⁷ „*Halka*” krzepi, „Dziennik Zachodni” nr 115, Katowice 16 – 18.06.1995.

charakter sprawozdawczy i nie wskazywało na proces naddawania utworowi pozamuzycznych sensów. Tylko w 2-ch artykułach tematycznych, których fragmenty dość szczegółowo opisywały pierwszą inscenizację *Halki* na katowickiej a później bytomskiej scenie z 1945 roku, występowała narracja mitologizująca interesujący mnie wytwór kulturowy na symbol polskości Górnego Śląska. Przykładowo Regina Gowarzewska w kwartalniku „Opcje” kreśląc dzieje górnośląskiej recepcji *Halki* napisała: „W repertuarze Opery Śląskiej w Bytomiu szczególną pozycję zajmuje „Halka” Stanisława Moniuszki. [...]. Historię Opery Śląskiej rozpoczęła „Halka” ST. Moniuszki. Tradycją stało się więc wystawianie jej nowych realizacji co 10 lat, z okazji kolejnych jubileuszy. „Halka” ma dużo dłuższą tradycję na Śląsku. Jeszcze przed wojną, w okresie walki o polskość Śląska, wystawiano ją siłami zespołów amatorskich. W czasach plebiscytu przyjechała z „Halką” Opera Warszawska. [...]. Wynika z tej wypowiedzi, że siódma inscenizacja *Halki* w Operze Śląskiej to kolejny etap w górnośląskiej tradycji recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki.

Siódma z kolei inscenizacja *Halki* wystawiona przez zespół Opery Śląskiej w Bytomiu 14.06.1995. przyniosła ze sobą nie tylko zmianę sposobu opisywania tego dzieła przez prasę śląską, ale również zmniejszenie częstotliwości wykonywania tego dzieła. W dziesięcioleciu dzielącym od siebie jubileusz 50-lecia i 60-lecia tej placówki *Halka* została wykonana tylko 46 razy⁷⁶⁸. Stanowi to liczbę prawie 4-ro krotnie mniejszą w porównaniu z wcześniejszymi dziesięcioleciami. Niemniej siódmą inscenizację *Halką* artyści bytomscy zaprezentowali z powodzeniem w Ostrawie (9.01.1996), o której relacje prasowe rozpowszechniały narrację odnoszącą postać kompozytora do relacji etnicznej śląskość – czeskość. Natomiast postać kompozytora była kojarzona z rolą społeczną narodowego twórcy w muzyce i ukazywana jako symbol polskości w ramach wystawień *Halki*” w Bytomiu w 10-tą rocznicę śmierci dyrektora tej placówki, Napoleona Siessa.

Obchody 50-lecia Opery Śląskiej stała się okazją do realizacji górnośląskiej tradycji moniuszkowskiej. Podkreślano, że konsekwentne wystawianie kolejnych inscenizacji dzieł moniuszkowskich w ramach obchodów kolejnych jubileuszu tej placówki to z jednej strony dbałość o obecność dziedzictwa przeszłości, zarówno tej polskiej jak i górnośląskiej, we współczesnej kulturze, z drugiej zaś sposobność do wypracowania wokół bytomskiej *Halki* mitu założycielski Opery Śląskiej, rozumianej jako realizacja pewnej idei – integracji kulturowej górnośląskości z polskością.

⁷⁶⁸ Obliczenia własne dokonane na podstawie analizy rocznych repertuarów Opery Śląskiej przechowywanych w archiwum tej placówki.

XI.III.III: Inscenizacja *Widm* Stanisława Moniuszki na scenie bytomskiego teatru muzycznego w ramach Roku Mickiewiczowskiego w 200-stą rocznicę urodzin poety

W 1998 wznowiono wystawianie *Strasznego Dworu* i wprowadzono do repertuaru nową inscenizację *Widma* w reżyserii Tadeusza Bradeckiego (15.03.). Spektakl ten zrealizowano w ramach Roku Mickiewiczowskiego z okazji 200-tnej rocznicy urodzin poety dbając o obecność polskiej kultury narodowej na Górnym Śląsku. Operę wystawiono w Opolu (18.05.), Trzebini jako spektakl plenerowy na tle Dworu Zielenieckich (12.06.), Bytomiu na inaugurację kolejnego sezonu (3.09.) i 24.10 (Rys.14)), Bielsku-Białej (9.10.) a w 1999 roku w Krakowie (13.07). Wydarzenia te było odnotowywane w prasie o zasięgu regionalnym z wykorzystaniem narracji przypisującej Stanisławowi Moniuszce rolę społeczną narodowego twórcy w muzyce i ukazującej tego kompozytora jako symbol polskości. Wystawianie obu dzieł moniuszkowskich: kantaty do III części „Dziadów” Adama Mickiewicza oraz komicznej opery narodowej *Strasznego Dworu* przez artystów Opery Śląskiej w latach 1998 – 1999 można również interpretować jako działania służące dbałości o obecność polskiej kultury narodowej na Górnym Śląsku.



Zdjęcie. XII. XIV: II inscenizacja *Widm* Stanisława Moniuszki w wykonaniu artystów Opery Śląskiej 24.10.1998. Spektakl z okazji Roku Mickiewiczowskiego w 200-tną rocznicę urodzin poety. Dokument znajdujący się w Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu.

XI.III.IV: Jubileuszowe przesłania *Halki* i *Strasznego Dworu* na początku XXI wieku

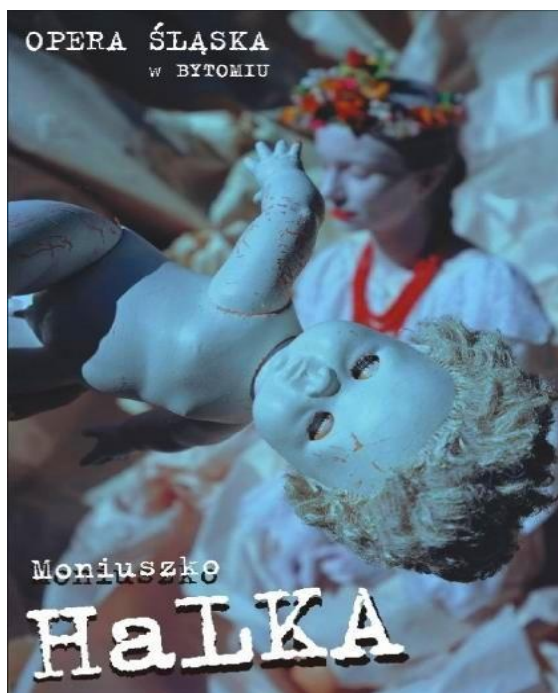
Rok 2000-czny to rok 55-tej rocznicy działalności Opery Śląskiej. Wydarzeniem, które zainaugurowało jubileuszowe obchody było wystawienie *Halki* w Bytomiu 12 czerwca dokładnie w 55 lat od jej pierwszej inscenizacji w tym mieście co w symboliczny sposób podkreślało wagę tego scenicznego melodramatu dla Opery Śląskiej i jej publiczności.

Jubileuszowy nastrój 2000 roku podtrzymywało również 2-krotne wykonanie *Strasznego Dworu* w bytomskim teatrze muzycznym. Oba wydarzenia artystyczne odnotowano zarówno w prasie o zasięgu regionalnym jak i ogólnopolskim. W wypowiedziach prasowych dotyczących *Strasznego Dworu* występowały treści przypisujące Stanisławowi Moniuszce rolę społeczną narodowego twórcy w muzyce i czyniące z tego wytworu kulturowego symbol polskości. Jednak było to powiązane z podkreśleniem, że jest to dzieło radosne, skomponowane przez Stanisława Moniuszkę „ku pokrzepieniu serc”⁷⁶⁹. Zauważono, że podczas jednego z przedstawień *Strasznego Dworu* zwiększono jego komizm poprzez zastosowanie podwójnej obsady w tym samym przedstawieniu. Natomiast w dokumentach dotyczących jubileuszowej *Halki* przypomniano rok 1945, gdy jej pierwsza powojenna inscenizacja stała się zaczynem do późniejszego uformowania się Państwowej Opery Śląskiego w Bytomiu. Rozpowszechniane w górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej tego typu informacji służyło promocji moniuszkowskiego mitu założycielskiego instytucji. Tego typu narracja występowała również w wydanej dwa lata po jubileuszu obszernej publikacji książkowej „Pół wieku Opery Śląskiej” pod redakcją Tadeusza Kijonki i w artykule tematycznym o tym samym tytule autorstwa Małgorzaty Komorowskiej opublikowanego w 13 numerze „Ruchu Muzycznego” z 23.06.2002.

Ósma inscenizacja *Halki* (Zdjęcie XI.XV.), której z okazji jubileuszu 60-lecia Opery Śląskiej, reżyserii podjął się Marek Weiss – Grzesiński a choreografię opracowała Izydora Weiss to wydarzenia artystyczne szeroko komentowane na łamach śląskiej i ogólnopolskiej prasy. We wszystkich przeanalizowanych przeze mnie wypowiedziach prasowych dominowały treści podkreślające uniwersalność i współczesność przedstawionej w operze problematyki. Doceniono zabieg reżyserski oczyszczenia *Halki* z przymiotów, które stereotypowo łączyły ją z polskością, a więc z „bagażu zakopiańsko-krupówkowego”, z patyny w tańcach narodowych, sztampy plastycznej i inscenizacyjnej, ludowej otoczki w postaci sztucznych świerków, kierpców i ciupag. W informacjach prasowych dominowały treści odnoszące *Halkę* i jej twórcę do współczesności przy jednoczesnym zaznaczaniu uwikłania tych wytworów kulturowych w proces integracji śląskości i polskości. Recenzje z tego przedstawienia zawierały narrację, w której Stanisława Moniuszkę ukazywano jako twórcę dzieł o uniwersalnym przesłaniu. Jednocześnie w dokumentach tych występowały fragmenty, w których kompozytora odnoszono do polskości i przypisywano mu rolę społeczną narodowego twórcy w muzyce. Wytlumaczenie tego faktu odnajdujemy w zamieszczonym w książce programowej „Halka” wywiadzie, który z reżyserem przedstawienia, Markiem Weiss Grzesickim, przeprowadził red. Tadeusz Kijonka: „*Żadne arcydzieło nie może być wyłącznie barwnym widowiskiem. [...] Pewne dzieła tak jednak zrosły się w świadomości odbiorców z kliszami określonych obrazów, że inscenizacja bez nich stanowi poważne ryzyko odrzucenia przez widownię tak rozwiązanego spektaklu. Swoista góralska*

⁷⁶⁹ To bardzo „Straszny dwór”, „Trybuna Śląska” nr 292, Katowice 15.12.2000.

„cepelia” w kolejnych realizacjach „Halki” jest przez publiczność pożądana i oczekiwana, mimo, że ludzie zdają sobie sprawę, że sarmacko-folklorystyczne widowisko upraszcza i fałszuje intencje Moniuszki. Kiedy korci nas, by dotrzeć do głębszych pokładów ludzkiej psychologii i swoistej metafizyki przebaczenia, trzeba mieć odwagę odrzucenia gotowych schematów i wypróbowanych już wielokrotnie wzorów”⁷⁷⁰.



Zdjęcie XI. XV: Afisz. Ósma inscenizacja *Halki* w Państwowej Operze Śląskiej. Spektakl premierowy odbył się 18.06.2005. Dokument znajdujący się w Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu.

Stanisława Moniuszkę ukazano jako kompozytora dzieł o uniwersalnym znaczeniu, oraz jako narodowego twórcy w muzyce, którego dziełom stereotypowo przypisuje się pewnych rozwiązań inscenizacyjno-choreograficznych. Z kolei w recenzjach ze spektaklów ósmej inscenizacji *Halki* w wykonaniu bytomskich artystów przypomniano również, że Stanisław Moniuszko pisał *Halkę* z zamiarem stworzenia dzieła światowego. Pozostaje ona dziełem wielkiego formatu dlatego, że opowiada historię tragicznej miłości – co jest tematem ponadczasowym. Chwalono ósmą z kolei inscenizację *Halki* prezentowaną przez zespół Opery Śląskiej w Bytomiu za ukazanie aktualnego sensu dzieła, które w polskiej literaturze operowej obrosło narodową tradycją, a więc również stereotypami.

⁷⁷⁰ „Opera narodowa nie jest pojęciem z innej epoki. Z reżyserem „Halki”, Markiem Weiss-Grześnińskim rozmawia Tadeusz Kijonka [w:] „Halka”. Opera w 4-aktach. Realizacja jubileuszowa z okazji 60-lecia Opery Śląskiej, s. 11.

Doceniono, że wyeksponowanie stanów emocjonalnych głównych bohaterów pozwoliło widzom na przeżycie swoistego katharsis podczas przedstawienia⁷⁷¹. W dopełniany artyzmem i głębią psychologicznego przekazu moniuszkowskiej *Halki* jubileuszowy nastrój obchodów 60-lecia Opery Śląskiej wymownie wpisuje się artykuł tematyczny Tadeusza Kijonki „Historyczna premiera. Katowickie narodziny Opery Śląskiej”⁷⁷². Wyczerpująco i z zastosowaniem mitologizującej narracji opisano w nim pierwszą powojenną polską premierę *Halki*, która miała miejsce na scenie Teatru im. St. Wyspiańskiego w Katowicach 14.06.1945. Służyło to wyartykułowaniu i upublicznieniu mitu założycielskiego opery śląskiej rozumianej jako realizacja idei kulturowej integracji polskości ze śląskością. Pierwszą przestrzeń kulturową uosabiali lwowscy śpiewacy ze słynnym basem Adamem Didurem na czele, którzy w czynie społecznym, za przysłowiową miskę strawy, zrealizowali spektakl *Halki*. Drugą – muzycy ze Śląskiego Teatru Muzycznego, którzy zaangażowani byli w realizację tego widowiska oraz publiczność, czyli górnośląski lud. Znamienne, że już w pierwszych słowach omawianego przeze mnie tekstu, jego autor sięga po narrację mitologizującą: „*I stało się, co mogło nie mieć miejsca: z przedstawienia skomponowanego w warunkach niewiarygodnej mobilizacji, narodził się i rozwinął z miejsca prawdziwy teatr operowy, stworzony dosłownie z czystej woli twórczego i patriotycznego czynu, do tego bez ministerialnego przyzwolenia a nawet wbrew wyraźnym dyspozycjom stołecznym, skoro jeszcze w połowie marca 1945 roku stanowisko było jednoznaczne i wykluczało możliwość powołania opery w Katowicach*”⁷⁷³. W dalszej części autor opisuje przygotowania, samo premierowe przedstawienie i późniejszy proces kreowania jego recepcji w prasie o zasięgu regionalnym i ogólnopolskim jako działania służące rozpowszechnianiu narracji, w ramach której **Stanisław Moniuszko funkcjonuje jako symbol polskości Górnego Śląska** i odniesiony jest do procesu integracji kulturowej **śląskości z polskością**. Tego typu treści były również charakterystyczne dla artykułów tematycznych zamieszczonych w książce programowej wydanej z okazji premiery jubileuszowej ósmej inscenizacji *Halki* na scenie bytomskiego teatru muzycznego. Warto jeszcze zaznaczyć, że w roku 2005 zespół Opery Śląskiej w Bytomiu wykonał tę operę 13 razy. Do końca 2009 roku wystawiono ją 36 razy⁷⁷⁴, czyli prawie dwukrotnie więcej w porównaniu do lat 1995 – 2004’, co znaczy, że ta ósma inscenizacja *Halki* zyskała akceptację publiczności.

W 2010 roku Państwowa Opera Śląska w Bytomiu obchodziła jubileusz 65-lecia. W roku tym instytucja ta zaczęła również wydawać swój miesięcznik „OperaCafe”, w którym

⁷⁷¹ W. Konopelska, *Dzieło prawdziwie światowe*, „Śląsk” nr 8., 08.2005, s. 68.

⁷⁷² T. Kijonka, *Historyczna premiera. Katowickiego narodziny Opery Śląskiej*, „Śląsk” nr 6, Katowice 06.2005, s. 48 – 52.

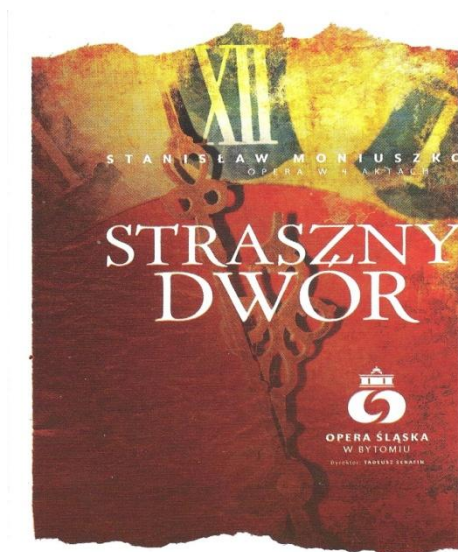
⁷⁷³ T. Kijonka, *Historyczna premiera. Katowickiego narodziny Opery Śląskiej*, „Śląsk” nr 6, Katowice 06.2005, s. 48.

⁷⁷⁴ Dane obliczone przez autorkę na podstawie analizy książ przedstawień znajdujących się w archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu.

publikowano wypowiedzi prasowe kreujące zgodną z jej linią programową recepcje dzieł scenicznych na Górnym Śląsku. Już w pierwszym, styczniowym numerze tego tytułu prasowego podkreślano, że pod koniec stycznia 2010 artyści bytomskiego teatru muzycznego dadzą ostatnie spektakle piątej inscenizacji *Strasznego Dworu*, a 5 czerwca 2010 roku odbędzie się premiera szóstej inscenizacji tego dzieła. Natomiast 14 czerwca 2010 roku, dokładnie w 65 lat od historycznej premiery *Halki*, nawiązując do tradycji jubileuszu zamierzono uczcić jubileusz wystawieniem pierwszej opery moniuszkowskiej. W tekstach dotyczących opery komicznej podkreślano, że jest to arcydzieło narodowego twórcy w muzyce zawierające wiele symbolicznych odniesień do polskości, charakterystycznych dla procesu budowania tożsamości narodowej w minionych wiekach. Doceniano zarówno funkcję estetyczną jak i doniosłość społeczną, jakie mogą towarzyszyć recepcji *Strasznego Dworu*. Interesującym dokumentem jest wywiad przeprowadzony przez Reginę Gowarzewską, z Wiesławem Ochmanem – śpiewakiem, reżyserem, malarzem, inscenizatorem jubileuszowego przedstawienia, który zapytany o nie, odpowiedział: *Jeśli ktoś chce uszanować kompozytora i librecistę, to musi zrobić spektakl prawdziwy. Nie może Zbigniew chodzić w dżinsach, a po scenie nie mogą jeździć kibitki. To bzdura i prostactwo. Do opery ludzie przychodzą, by przeżyć pewną uludę. Chcą wierzyć, że to, co śpiewa na scenie ten facet, jest prawdziwe. Sięgnijmy do polskiej tradycji szlacheckiej, tak jak tego chciał Moniuszko. Cała trudność polega na tym, by historię, która wydarzyła się w XVIII czy XIX wieku, przedstawić tak, aby ludzie z XXI wieku, wychowani na niewymagających samodzielnego myślenia serialach, mieli leżkę w oku lub serdecznie uśmiechali się. Postaramy się z Jankiem Polewką, scenografem, zwrócić uwagę na to, że ludzie powinni być dumni z tego, że są Polakami*⁷⁷⁵. W wypowiedzi tej wytwór kulturowy Stanisław Moniuszko został ukazany odpowiednio jako narodowy twórca w muzyce a jego komiczne dzieło sceniczne jako symbol polskości. Zaznaczono tu, że intencją kolejnej bytomskiej inscenizacji opery moniuszkowskiej jest nie tylko wierność jego kompozytorowi i libreciście, ale również dotarcie z tym tradycyjnym dla kultury polskiej przekazem do współczesnego odbiorcy. Jednak drogą do osiągnięcia tego celu nie ma być eksperymentowanie z tekstem kulturowym, tylko jego odczytanie jako świadectwo pewnej epoki i stylu uprawiania teatru muzycznego, rozumiane jako dziedziczny i przyjmowany w procesie socjalizacji własny fragment intersubiektywnej polskiej przestrzeni kulturowej. W sporządzonych i rozpowszechnionych przez Operę Śląską materiałach promujących „Straszy Dwór” podkreślano, że utwór, tworzony przez Stanisława Moniuszkę w latach 1861 – 1863, charakteryzuje się na tyle silnym zabarwieniem patriotycznym, że jego warszawska prapremiera 28.09.1865., a więc dwa i pół roku po upadku powstania styczniowego, zakończyła się wielką manifestacją narodową. Konsekwencją recepcji tego dzieła jako symbolu

⁷⁷⁵ Artysta narodzony w Operze Śląskiej Z Wiesławem Ochmanem, śpiewakiem, reżyserem, malarzem, inscenizatorem jubileuszowego „Strasznego Dworu” rozmawia Regina Gowarzewska, „OperaCafe” nr 3, Bytom 2010, s. 3.

polskości był zakaz cenzury carskiej jego wystawiania. Jednocześnie zwrócono uwagę na cechy romantyczne i komediowe tego dzieła.



Zdjęcie XI. XVI: Afisz. Piąta inscenizacja *Strasznego Dworu* w Państwowej Operze Śląskiej. Spektakl premierowy odbył się 5.10. 2010. Dokument znajdujący się w Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu.

W materiałach promujących premierę szóstej inscenizacji „Strasznego Dworu” w wykonaniu artystów Opery Śląskiej⁷⁷⁶ obiecywano publiczności: idylliczny obraz z życia polskiego dworu szlacheckiego oraz deklarację realizacji patriotycznego obowiązku w razie konieczności zbrojnego wystąpienia przeciw wrogom Ojczyzny, etos tradycyjnej szlacheckiej rodziny polskiej, w której realizuje się tradycyjne obyczaje oraz honorową postawę. Wszystkie te doznania oparte są na melodyczności polskich śpiewów oraz dziarskości mazura i dumy poloneza. Taki sposób kreowana recepcja postaci Stanisława Moniuszki przyczynia się do pielęgnowania obecności polskości w intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej.

W recenzjach napisanych po premierze szóstej inscenizacji *Strasznego Dworu* przez dziennikarzy z tego regionu zaznaczano, że był to tradycyjny teatr muzyczny na bardzo wysokim poziomie wyróżniając kreacje stworzone przez Arnolda Rutkowskiego jako Stefan i Adam Szerszenia w roli Miecznika⁷⁷⁷. Doceniono zharmonizowaną z akcją opery wierność autorskim didaskaliom i zapisem partyturowym⁷⁷⁸. Nade wszystko podkreślano jednak panującą podczas spektaklu atmosferę radosnej, przystępnej polskości, co dobitnie odnotował Marcin Monka: „Najnowszy „Straszny Dwór” jest na wskroś polski, ale oglądany już z perspektywy XXI wieku. Symboliczna scenografia, a wraz z nią nawiązanie do narodowych mitów to całkiem niezła lekcja

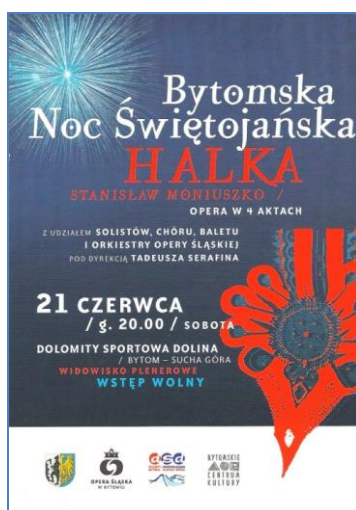
⁷⁷⁶ Stanisław Moniuszko „Straszny Dwór”, Opera Śląska w Bytomiu, materiał promujący szóstą inscenizację dzieła z 5.06.2010.

⁷⁷⁷ H. Wach-Malicka, Polska Dziennik Zachodni, [w:] OperaCafe nr 4, wrzesień - październik 2010, s. 7.

⁷⁷⁸ Adam Czopek, Nasz Dziennik, [w:] OperaCafe nr 4, wrzesień - październik 2010, s. 7.

historii dla najmłodszego pokolenia”⁷⁷⁹. Przytoczone fragmenty recenzji świadczą o podjęciu i dalszym rozpowszechnianiu przez dziennikarzy zaproponowanego przez artystów bytomskiej sceny operowej sposobu recepcji interesującego mnie wytworu kulturowego. Zachwyt i zaduma nad tak interpretowanym *Strasznym Dworem* mógł nakłaniać jego odbiorców do ujmowania polskości jako wartości autotelicznej. Jednakże był to tylko jeden z motywów górnośląskiej recepcji moniuszkowskiej, którą podczas obchodów 65-lecia współ-wyznaczała działalność Opery Śląskiej. Innym, również ważnym wątkiem tego procesu było upowszechnianie mitu założycielskiego tej instytucji. Miało to miejsce artykułach tematycznych wspominających katowicką premierę „Halki” z 1945 roku i mitologizujących Stanisława Moniuszkę na patrona procesu kulturowej integracji śląskości z polskością. Warto zaznaczyć, że wątek ten eksponowano w tytule prasowym wydawanym pod auspicjami Opery Śląskiej w Bytomiu „OperaCafe” z 2010 roku jeszcze zanim doszło do czerwcowego, jubileuszowego wystawienia *Halki*. Często towarzyszyło mu ukazywanie Stanisława Moniuszki jako twórcy dzieł o uniwersalnym znaczeniu, które mogą być zrozumiane i serdecznie przyjęte również przez zagraniczną publiczność, zarówno z kręgu kultury europejskiej jak i spoza niej.

Wydarzeniem godnym uwagi było plenerowe wykonanie *Halki* 21.06.2010. podczas Bytomskiej Nocy Świętojańskiej (Zdjęcie XI. XVII.) z okazji objęcia przez Polskę przewodnictwa w Unii Europejskiej⁷⁸⁰. W ten sposób obiektywizuje się proces redefinicji *Halki* z dzieła symbolizującego polskości, następnie tekstu kulturowego będącego nośnikiem sprzeciwu wobec uwarunkowanej nierównościami społecznymi krzywdy ludzkiej na skierowane do współczesnego umasowionego widza dzieło – apel o obronę osobistych wartości każdej jednostki ludzkiej.



Zdjęcie XI. XVII: Plakat promujący widowisko plenerowe zorganizowane przez Operę Śląską 21.06.2010. z okazji objęcia przez Polskę przewodnictwa w Unii Europejskiej. Dokument znajdujący się w Archiwum Opery Śląskiej.

⁷⁷⁹ Marcin Mońka, *Gazeta Wyborcza-Katowice*, [w:] *OperaCafe* nr 4, wrzesień – październik 2010, s. 7.

⁷⁸⁰ *Zaczynamy nowy sezon. Z Tadeuszem Serafinem, dyrektorem naczelnym i artystycznym Opery Śląskiej w Bytomiu rozmawia Regina Gowarzewska*, „Opera Cafe” nr 4, Bytom 2010, s. 2.

Opera Śląska w Bytomiu w latach 1945 – 2010 we właściwy dla siebie sposób kontynuowała kult Stanisława Moniuszki jako symbolu polskości Górnego Śląska, który w dwudziestoleciu międzywojennym realizowały amatorskie chóry zrzeszone w Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Nie bez znaczenia jest fakt, że ulica przy której stoi gmach bytomskiego teatru muzycznego nosi nazwę Stanisława Moniuszki a przed gmachem widnieje pomnik kompozytora. Jednakże charakterystyczne dla działalności tej placówki i opisujących ją wypowiedzi prasowych bądź jubileuszowych materiałów wydawanych przez samą Operę Śląską było mitologizowanie nie samego twórcy, ale jego pierwszego operowego dzieła na symbol polskości Górnego Śląska. Świadczy o tym chociażby funkcjonowanie w intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej określenia „śląska Halka” oraz począwszy od 1955 roku cykliczność premier kolejnych inscenizacji tej opery wyznaczona obchodami kolejnych 10-leć Opery Śląskiej.

Często też artyści bytomskiego teatru muzycznego wystawiali *Straszny Dwór* z okazji różnych rocznic moniuszkowskich lub innych ważnych wydarzeń kulturalnych, jak np. 200-tna rocznica urodzin A. Mickiewicza, którą uczczono wystawieniem *Widm*. Kontekst sytuacyjny wykonywania i recepcji oper w poszczególnych dziesięcioleciach Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej i III Rzeczypospolitej Polskiej powodowały, że charakterystycznemu dla polskości wytworowi kulturowemu – postaci i twórczości Stanisława Moniuszki - naddawano dodatkowe treści jak symbol polskości Górnego Śląska w pierwszych latach powojennych czy prekursor polskiego socjalizmu w okresie PRL. Po wstąpieniu Polski do Unii Europejskiej wytwór kulturowy naznaczony polskością zaczęto nakierowywać na europejskość rozumianą jako przestrzeń wolności dla realizacji uniwersalnych wartości.

XI.IV: Od narodowego twórcy w muzyce do twórcy dzieł o uniwersalnym przesłaniu. Ewolucja treści przypisywanych Stanisławowi Moniuszce w ramach górnośląskiej recepcji scenicznych dzieł tego kompozytora z lat 1920 – 2010

W rozdziale tym ukazałam proces budowania tożsamości narodowej poprzez muzykę na przykładzie górnośląskiej recepcji twórczości operowej Stanisława Moniuszki. Analiza drukowanych w górnośląskich tytułach wypowiedzi prasowych dotyczących występów artystów opery warszawskiej pod dyrekcją Emila Młynarskiego w okresie plebiscytów i powstań śląskich (1920), którzy w górnośląskich miastach wystawiali *Halke*, *Verbum Nobile* i suitę *Tańce narodowe* służyła opisania asymilacji wytworu kulturowego - postać Stanisława Moniuszki i jego dzieł do górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej. Już wtedy w ramach górnośląskiej recepcji moniuszkowskiej *Halki* dochodziło do społecznej redefinicji znaczeń tradycyjnie łączonych z kompozytorem – symbolem polskości, należącym do kanonu polskiej kultury narodowej, która mitologizowała postać Stanisława Moniuszki na symbol polskości Górnego Śląska. Proces ten był podtrzymywany przez moniuszkowską działalność sceny

operowej w Teatrze Polskim w Katowicach (1922 – 1932) i gościnne występy artystów Opery Warszawskiej (1932 – 1939).

W okresie II wojny światowej zawieszono działalność wszelkich propolskich instytucji kulturalnych. Jednak podjęte w pierwszej połowie 1945 roku działania mające na celu zorganizowanie sceny operowej na Górnym Śląsku przyczyniły się do reaktywacji procesu mitologizacji postaci Stanisława Moniuszki roku na symbol polskości Górnego Śląska. Był to przykład budowania polskiej tożsamości narodowej poprzez muzykę. Powołana do formalnego istnienia po historycznej premierze „śląskiej Halki” z 14.06.1945. w gmachu Teatru im. St. Wyspiańskiego w Katowicach Opera Katowicka z siedzibą w Bytomiu/Państwowa Opera Śląska/Opera Śląska we właściwy dla siebie sposób kontynuowała kult Stanisława Moniuszki jako symbolu polskości Górnego Śląska. W pierwszych latach po zakończeniu II wojny światowej, gdy miała miejsce pierwsza i druga inscenizacja *Halki* oraz pierwsza inscenizacja *Strasznego Dworu* w wykonaniu bytomskich artystów górnośląska recepcja postaci Stanisława Moniuszki przyczyniała się do krzewienia polskości wśród mieszkańców historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska. W latach 50-tych wykonywaniu moniuszkowskich dzieł scenicznych, zwłaszcza *Flisa*, którego bytomscy artyści przygotowali pracując ponad normę, ponad zatwierdzony plan, aby jego wystawieniem uczcić II Zjazd PZPR, odbywający się w dniach 10-17.03.1954. w Katowicach, ale również trzeciej inscenizacji *Halki* w Państwowej Operze Śląskiej (1955), przypisywano socjalistyczne treści. W okresie tym propagowano taką recepcję postaci i twórczości Stanisława Moniuszki, w ramach której zachodził proces remitologizacji narodowego twórcy w muzyce polskiej na piętnującego antagonizm społeczny prekursora polskiego socjalizmu. Jednak kolejne okrągłe jubileusze bytomskiego teatru muzycznego; 20- 25 – 35 – i 45 lecie istnienia tej instytucji, były okazją do zaniechania kreowania górnośląskiej recepcji moniuszkowskich dzieł przez pryzmat peerelowskiej nowomowy na rzecz powrotu do tradycyjnej górnośląskiej narracji moniuszkowskiej. Dokonujące się wówczas za sprawą działalności Państwowej Opery Śląskiej kultywowanie twórczości Stanisława Moniuszki na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska stanowiło alternatywa wobec realizacji socjalistycznych treści.

Po 1989 zmienił się kontekst sytuacyjny funkcjonowania wytworów artystycznych w polskiej i górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej. Na obszarze Rzeczypospolitej Polskiej ukształtowały się warunki sprzyjające procesom demokratyzacji oraz tworzenia się społeczeństwa obywatelskiego. Wraz z rozwojem gospodarki wolnorynkowej i wpływem procesów globalizacyjnych spowodowało to konieczność wyraźnego samookreślenia się jednostek i społeczności na płaszczyźnie dziedzictwa kulturowego. Procesy te uwypukliły z jednej strony zapotrzebowanie na odrodzenie dawnych, autentycznych treści kultury, z drugiej na rozwijanie nowych symboli służących manifestacji własnej tożsamości kulturowej jednostki,

zbiorowości lokalnej, regionalnej czy narodowej. W ramach kreowanej przez Operę Śląską w latach 90-tych i w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku górnośląskiej recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki, interesujący mnie wytwór kulturowy funkcjonował z jednej strony jako przejaw odrodzenia dawnych, autentycznych treści kultury górnośląskiej, z drugiej miał miejsce proces mitologizacji kompozytora na twórcę dzieł o uniwersalnym przesłaniu, zrozumiałych nie tylko dla górnośląskiej publiczności, ale również dla odbiorców z europejskiego kręgu kulturowego, a nawet, w przypadku „Halki”, spoza niego. Zatem wykonywanie moniuszkowskiego repertuaru scenicznego, a zwłaszcza prezentowanie kolejnych inscenizacji „Halki” bądź „Strasznego Dworu” w związku z jubileuszem 45-, 50-, 55 -, 60- i 65-lecia Opery Śląskiej, z jednej strony było przykładem czynności artystycznej w funkcji czynności społecznej chroniącej obecność polskiej kultury w tym regionie, z drugiej – służyło obiektywizacji moniuszkowskiego mitu założycielskiego Opery Śląskiej rozumianej jako realizacja idei integracji śląskości i polskości. Co prawda motyw ten był obecny w jubileuszowych programach bytomskiej *Halki* i okolicznościowych wydawnictwach tej instytucji operowej od lat 70-tych, jednak dopiero zmiany społeczno-polityczne po 1989 roku pozwoliły na powrót do jego artykulacji bez odniesień do socjalistycznej ideologii, czyli na powrót do tych znaczeń, które „śląskiej Halce” z 1945 naddawali dziełu jej odbiorcy.

Kontekst sytuacyjny wykonywania i recepcji oper w poszczególnych dziesięcioleciach II Rzeczypospolitej Polskiej, Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej i III Rzeczypospolitej Polskiej na Górnym Śląsku powodowały, że charakterystycznemu dla polskości wytworowi kulturowemu – postaci i twórczości Stanisława Moniuszki - naddawano treści czyniące zeń symbol polskości Górnego Śląska w pierwszych latach powojennych, prekursora polskiego socjalizmu w okresie PRL bądź twórcę dzieł o uniwersalnym przesłaniu. Po wstąpieniu Polski do Unii Europejskiej wytwór kulturowy naznaczony polskością zaczęto nakierowywać na europejskość rozumianą jako przestrzeń wolności dla realizacji uniwersalnych wartości.

Zakończenie: Budowanie tożsamości narodowej poprzez muzykę. Recepcja postaci i twórczości Stanisława Moniuszki na Górnym Śląsku w XX wieku

Budowanie tożsamości narodowej poprzez muzykę to długotrwały proces, którego znaczna część rozgrywa się w intersubiektywnej przestrzeni życia społecznego. Wskaźnikami zachodzenia tego procesu są sytuacje, w których wykonywaniu i recepcji wybranych utworów muzycznych bądź recepcji postaci tych kompozytorów, którzy świadomie pełnią rolę zaangażowanych w życie swej wspólnoty narodowej działaczy lub, którym kreatorzy recepcji przypisują pełnienie takiej funkcji, towarzyszy proces mitologizacji danych dzieł artystycznych na symbole narodowe a postaci ich kompozytorów na narodowych twórców w muzyce. Zajście tego procesu powoduje, że stają się oni i ich dzieła wytworami kulturowymi charakterystycznymi dla intersubiektywnej przestrzeni kulturowej danej grupy narodowej. Takie sytuacje są możliwe, gdyż muzyka jest zjawiskiem społecznie uwarunkowanym. Oznacza to, że sposób, w jaki odbiorcy jej doświadczają i to, do czego dążą jej twórcy i animatorzy zawsze w pewnym stopniu zależy od warunków społecznych, w jakich oni wyrosli i żyją. Natomiast sam proces recepcji dzieł sztuki jest swoistego rodzaju faktem społecznym, rzeczywistością tworzoną przez jednostki ludzkie, obiektywizowaną w ramach ich kulturowej działalności i internalizowaną w procesie pierwotnej i wtórnej socjalizacji. Obowiązujące w danym okresie historycznym i w obrębie danej grupy społecznej kanony recepcji narodowych dzieł sztuki, to zobiektywizowane treści świadomościowe, normatywne i estetyczne, które wywierają ograniczający i przymuszający wpływ na jej członków.

W rozdziale VII przedstawiłam mechanizmy procesu budowania polskiej tożsamości narodowej poprzez muzykę na przykładzie recepcji działalności wybranych kompozytorów polskich i użytkowych bądź artystycznych utworów muzycznych, których rodowód i funkcjonowanie w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej naznaczone było pozaborową sytuację Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Cechą charakterystyczną tych czasów była taka recepcja zawierającej cytaty z folkloru bądź ludowe, narodowe tańce polskie twórczości wodewilowo – operowej kompozytorów polskich, która naddawała tej czynności artystycznej funkcję czynności społecznej – podtrzymywanie tożsamości narodowe. W analogiczny sposób pozamuzyczne patriotyczno-narodowe treści naddawano również pozaborowej publicystycznej działalności około-muzyczna. W podobny sposób zagadnienie to ujmuje Mieczysława Demska-Trębacz w zbiorze esejów *“Po ziemi swojej chodzę, po Polsce... w poszukiwaniu narodowej tożsamości muzyki. Studia i szkice o muzyce polskiej XIX i XX wieku”*⁷⁸¹, wydanym w Lublinie w 2003 roku. Z tym, że autorka tej pozycji utrzymuje swoje rozważania nie tyle w ramach socjologii muzyki, co raczej zorientowanej społecznie muzykologii. Natomiast proces

⁷⁸¹ M. Demska-Trębacz, *“Po ziemi swojej chodzę, po Polsce... w poszukiwaniu narodowej tożsamości muzyki. Studia i szkice o muzyce polskiej XIX i XX wieku*, Polihymnia, Lublin 2003.

kształtowania polskiej tożsamości kulturowej poprzez recepcję polskiej pozaborowej muzyki użytkowej zilustrowałam na przykładzie takich pieśni patriotycznych jak *Boże, coś Polskę*, *Śpiewów historycznych*, *Roty i Roty Górnolęzaków*. Wybrane przeze mnie przykłady muzyki użytkowej były już wielokrotnie analizowane od strony historycznej i muzykologicznej. Jednak wyłączając utwór *Boże, coś Polskę*, którego ewolucji interpretacja poprzez odniesienie do ram zorientowanej humanistycznie socjologii muzyki jest wynikiem pracy Bogumiły Miki⁷⁸², a i autorki tej rozprawy doktorskiej⁷⁸³, do tej pory pieśni te nie były rozpatrywane w ramach socjologii muzyki. Wybór opisanych w tym rozdziale postaci kompozytorów oraz poszczególnych utworów muzycznych był uzależniony od tego, czy na przestrzeni XIX i XX wieku miało miejsce ich funkcjonowanie w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej polskiej bądź górnośląskiej wspólnoty jako symbolu narodowego, z którym obcowanie może przyczyniać się do zainicjowania procesu integracji jednostek w ramach ich grupy narodowej przynależności.

Badacze podejmujący się analizy procesu budowania polskiej tożsamości narodowej poprzez recepcję działalności i twórczości poszczególnych kompozytorów, często podkreślają, że nie można w niej pominąć muzyki i postaci Stanisława Moniuszko. Ze współczesny pozycji literaturowych na ten temat na szczególną uwagę zasługują eseje Mieczysławy Demskiej-Trębacz, wśród nich artykuł *Stanisława Moniuszki koncepcja muzyki służebnej wobec potrzeb jego czasów*⁷⁸⁴ oraz interdyscyplinarna praca zbiorowa pod redakcją Tomasza Baranowskiego *Księżę Muzyki Naszej. Twórczość Stanisława Moniuszki jako dziedzictwo kultury polskiej i europejskiej*⁷⁸⁵. W pozycji tej wyróżniono fragment dotyczący recepcji moniuszkowskich dzieł i samej postaci kompozytora. Autorem jednego z zamieszczonych w nim artykułów jest Rüdiger Ritter. W artykule *Jeden kompozytor-trzy idee. Stanisław Moniuszko między Polską, Litwą i Białorusią* zawarto tezę, że za sprawą poświęcenia się przez kompozytora działalności edukacyjno-wychowawczej, zmierzającej do odbudowy życia muzycznego kraju, pod koniec XIX wieku niemal mitycznie wyniesiono go do rangi polskiego symbolu narodowego⁷⁸⁶. Natomiast ja w VIII rozdziale swojej pracy doktorskiej podjęłam się próby ukazania, że już

⁷⁸² B. Mika, *Pieśń „Boże, coś Polskę” w funkcji cytatu w polskiej muzyce artystycznej XX wieku* [w:] Krystyna Turek, Bogumiła Mika (red.) *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*, t.2. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008, s. 114 – 135.

⁷⁸³ M. Drzazga-Lech, *Muzyka oczami socjologa – społeczne uwarunkowanie ewolucji pieśni Boże, coś Polskę* [w:] *Musica Inter artes. Muzyka- sztuki plastyczne – teatr – literatura – filozofia*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2013, s. 131 – 138.

⁷⁸⁴ M. Demska-Trębacz, *Stanisława Moniuszki koncepcja muzyki służebnej wobec potrzeb jego czasów* [w:] Mieczysława Demska-Trębacz, *„Po ziemi swojej chodzę, po Polsce... w poszukiwaniu narodowej tożsamości muzyki. Studia i szkice o muzyce polskiej XIX i XX wieku*, Polihymnia, Lublin 2003, s. 31-40.

⁷⁸⁵ *Księżę Muzyki Naszej. Twórczość Stanisława Moniuszki jako dziedzictwo kultury polskiej i europejskiej*, Tomasz Baranowski (red.), Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2008.

⁷⁸⁶ R. Ritter, *Jeden kompozytor-trzy idee. Stanisław Moniuszko między Polską, Litwą i Białorusią* [w:] Tomasz Baranowski (red.) *Księżę Muzyki Naszej. Twórczość Stanisława Moniuszki jako dziedzictwo kultury polskiej i europejskiej*, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2008, s. 149.

relacje społeczne, w które kompozytor wchodził z odbiorcami swojej twórczości, kreatorami recepcji (recenzentami) i kompozytorami narodowymi innych słowiańskich krajów, powodowały, że stopniowo stawał się on narodowym twórcą w muzyce Rzeczypospolitej Obojga Narodów, a więc i symbolem polskości. Ponadto Ritter odwołując się do biografii kompozytora autorstwa Witolda Rudzińskiego podzielił życie Stanisława Moniuszki na fazę „białoruską (1809-1838), gdy w Ubielu koło Mińska, wchłaniał on kulturę ludową tego regionu, fazę „litewską (1840-1858) obejmującą pobyt kompozytora w Wilnie i fazę polską (1858 - 1872) – przeprowadzka kompozytora i jego rodziny do Warszawy⁷⁸⁷. Ja w części swoich badań dotyczących procesu budowania tożsamości narodowej poprzez muzykę w okresie życia Stanisława Moniuszki (1809 – 1872) skoncentrowałam się na jakościowej i ilościowej analizie zawierających odniesienia do relacji etnicznych listów kompozytora. Stąd wyniki moich analiz wskazują większą ilość relacji etnicznych, z którymi kompozytor miał istotną styczność. Oprócz tego wykorzystałam koncepcję społecznego tworzenia rzeczywistości zaproponowaną przez Petera Bergera i Thomasa Luckmana, aby ukazać proces stawania się przez Stanisława Moniuszkę narodowym twórcą w muzyce przede wszystkim polskiej. Natomiast Ritter, w przywołanym artykule, mimo, że posiłkuje się listami kompozytora, nie przedstawił analizy ugruntowanej w socjologicznej teorii. Nie zmienia to faktu, że jest on autorem współcześnie najobszerniejszej i interdyscyplinarnej niemieckojęzycznej publikacji moniuszkowskiej *Musik fuer die Nation. Der Komponist Stanislaw Moniuszko (1819-1872) in der polnischen Nationalbewegung des. 19. Jahrhunderts*, z którą zapoznanie się skłoniło mnie do skonstruowania projektu badawczego mojej rozprawy doktorskiej. Przy czym Ritter swój projekt badawczy skonstruował odwołując się do analiz z dwóch dyskursów naukowych: historyczno – politologicznych dociekań na temat narodu i nacjonalizmu oraz muzykologicznych studiów dotyczących takich zagadnień jak związki muzyki i polityki oraz obecności muzyki poważnej w przestrzeni kulturowej grupy narodowej. Natomiast moim celem było przeprowadzenie badań w ramach zorientowanej humanistycznie polskiej socjologii muzyki. Przeprowadzenie badań empirycznych w oparciu o taki projekt badawczy pozwoliło mi na ukazanie, że Stanisław Moniuszko nie autokreował się na narodowego twórcę w muzyce polskiej, ale stopniowo wchodził w tą rolę społeczną pod wpływem reakcji na recepcję jego twórczości. Narodowy twórca w muzyce polskiej to charakterystyczna dla ówczesnych czasów treść kulturowa, której aktywizowanie umożliwia Polakom doby pozaborowej podtrzymywać proces kształtowania ich tożsamości narodowej. Ujmując rzecz ściślej pełnienie przez Stanisława Moniuszkę roli społecznej narodowego twórcy w muzyce nie było pierwotne wobec podjęcia się przez niego działalności krzewienia rodzimej kultury muzycznej, tylko wtórne

⁷⁸⁷ R. Ritter, *Jeden kompozytor-trzy idee. Stanisław Moniuszko między Polską, Litwą i Białorusią* [w:] w:] Tomasz Baranowski (red.) *Książę Muzyki Naszej. Twórczość Stanisława Moniuszki jako dziedzictwo kultury polskiej i europejskiej*, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2008, s. 151.

wobec recepcji, z jaką spotkała się jego twórczość, zwłaszcza pieśni (od wydania w 1842 roku *Prospektu do Śpiewnika Domowego*) i opery (od 10-letniego okresu zmagania do wystawienie *Halki* na warszawskiej scenie Teatru Narodowego, podczas których dzieło to uległo przekształceniu z 2-aktowego na 4-aktowe).

Ukazanie muzyki jako wartości kulturowej charakterystycznej dla polskości na przykładzie opisanego procesu stawiania się przez kompozytorów i kreatorów polskiego życia muzycznego czasów zaborów, ze szczególnym akcentem na postać i działalność Stanisława Moniuszki było przedmiotem pierwszej części empirycznej analizy przeprowadzonej na potrzeby tej pracy doktorskiej. Natomiast wybrane utwory muzyki artystycznej i użytkowej będące symbolami polskości zostały przedstawione w drugiej części empirycznej analizy. Jej trzecia najobszerniejsza część dotyczy XX-wiecznej górnośląskiej recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki. Przy czym ujęte w tytule pracy ramy czasowe w trakcie przeprowadzania badań zostały dookreślone przez daty faktycznej działalności instytucji, które tą XX-wieczną górnośląską recepcję moniuszkowską w charakterystyczny sposób kreowały. Na tę część empirycznej rozprawy składają się analizy dokumentów świadczących o nakierowanej na interesujący mnie wytwór kulturowy działalności Związku Śląskich Kół Śpiewaczych/Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr z lat 1910 – 2010 przedstawione w rozdziałach VIII - X. Wyniki tych badań były częściowo prezentowane na konferencjach socjologicznych⁷⁸⁸ i zostały opublikowane⁷⁸⁹. Natomiast rozdział XI poświęcony jest

⁷⁸⁸ XV Ogólnopolski Zjazd Socjologiczny w Szczecinie, „Co po kryzysie?”

11-14.09.2013, Polskie Towarzystwo Socjologiczne, Uniwersytet Szczeciński, Wydział Humanistyczny, Grupa tematyczna 62: Socjologia muzyki w teorii i praktyce, referat wyłożony, *Stanisław Moniuszko w ramach intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej w latach 1910 – 2010*.

Tożsamość w wielokulturowym kontekście, 7-8.11.2011, Centrum Europejskie Natolin, Warszawa, *Rola Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr w kształtowaniu relacji pomiędzy polską tożsamością kulturową a wielokulturowością Górnego Śląska*.

Cultural Diversity as a Source of integration and Alienation – Nations, Regions, Organizations, 22-23.11.2010, Institute of Sociology, University of Szczecin, *Reception of Stanisław Moniuszko and his Music In Upper Silesia During The Interwar Period as an Illustration of the Cultural Integration of Upper Silesians with Poland*.

Kultura Muzyczna na Śląsku, 20-21.10.2009, Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach, *Obecność „twórcy narodowego” w śląskiej kulturze muzycznej w okresie międzywojennym na przykładzie postaci i twórczości Stanisława Moniuszki*.

Tożsamość i komunikacja, 8-9.06.2009, Katedra Socjologii Kultury, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, *Budowanie tożsamości narodowej poprzez muzykę – na przykładzie oper Halka i Straszny Dwór Stanisława Moniuszki*.

Dźwięk – słowo – obraz. Teatr muzyczny między naukami, 17 – 19.11.2008 Pobierowo, Katedra Muzykologii Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu, Zakład Latynistyki i Tradycji Antycznej oraz Zakład Mediów i Komunikowania Instytutu Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Szczecińskiego, *Patriotyczno – społeczny wymiar oper Stanisława Moniuszki i ich odbiór uwarunkowany historyczno – społecznym kontekstem*.

Tożsamość polska w odmiennych kontekstach i czynniki ją kształtujące,

8-9.11.2007, Katedra Socjologii Kultury, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, *Wątki narodowo-patriotyczne w muzyce polskich kompozytorów i ich rola w budowaniu oraz podtrzymywaniu tożsamości narodowej*.

socjologicznej interpretacji dokumentów, wypowiedzi prasowych i publikacji książkowych, kreślących recepcję scenicznych dzieł i postaci Stanisława Moniuszki w odniesieniu do gościnnych występów artystów Opery Warszawskiej w górnośląskich miastach (1920, 1932-1939) oraz funkcjonowania katowickiej (1922 – 1932) i bytomskiej sceny operowej (1945 – 2010). Część składających się nań wyników została opublikowana⁷⁹⁰.

W trzeciej empirycznej części dysertacji zanalizowałam sposób obecności wytworu kulturowego charakterystycznego dla polskiej tożsamości narodowej takich jak postać Stanisława Moniuszki i jego twórczość, w ramach górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej w latach 1910 – 2010, aby unaocznić wpływ kontekstu sytuacyjnego, wyznaczanego przez zmieniającą się w XX wieku przynależność państwową historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska, w którym zachodziła recepcja postaci kompozytora i jego twórczości, na charakter tożsamościowej narracji właściwej dla polskiej grupy narodowej i górnośląskiej grupy etnicznej. W tym celu przeprowadziłam jakościową i ilościową analizę treści wypowiedzi prasowych kreślących recepcję postaci Stanisława Moniuszki i jego twórczości w związku z działalnością Związku Śląskich Kół Śpiewaczych (1910 – 2010). Korzystając z możliwości, programu Qda Miner przebadalam zawartość moniuszkowskiej narracji w tytułach prasowych: „Śpiewak Śląski”/”Śpiewak” z lat 1920-1948, „Życie Śpiewacze”/”Życie Muzyczne” z lat 1948 – 1984 i „Śpiewak Śląski” z lat 1985 – 2010. Natomiast wypowiedzi prasowe i publikacje książkowe kreujące proces górnośląskiej recepcji postaci i scenicznej twórczości Stanisława Moniuszki w związku z gościnnymi występami artystów Opery Warszawskiej w górnośląskich miastach (1920, 1932-1939) oraz funkcjonowaniem katowickiej (1922 – 1932) i bytomskiej sceny operowej (1945 – 2010), ponieważ pochodziły z różnych tytułów prasowych, potraktowałam jako materiał do przeprowadzenia badań jakościowych typu desk research.

Z badań wynika, że wykonywaniu moniuszkowskich utworów oraz ich recepcji jak i postaci Stanisława Moniuszko towarzyszyło naddawanie pozamuzycznych treści, społecznie istotnych w danym okresie historycznym dla jednostek należących do polskiej grupy narodowej

⁷⁸⁹ M. Drzazga-Lech, *Rola Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr w kształtowaniu relacji pomiędzy polską tożsamością narodową a wielokulturowością Górnego Śląska* [w:] *Rzeczywistość wielokulturowa*, Wydawnictwo KUL, Centrum Europejskie Natolin, Lublin - Warszawa 2013, s. 97 – 114.

Maja Drzazga-Lech, *Reception of Stanisław Moniuszko and his Music In Upper Silesia Turing The Interwar Period as an Illustration of the Cultural Integration of Upper Silesians with Poland* [in:] *Cultural Diversity as a Source of integration and Alienation – Nations, Regions, Organizations, ECONOMICUS and University of Szczecin*, Szczecin 2011, s. 256 – 281.

Maja Drzazga-Lech, *Kształtowanie tożsamości narodowej poprzez muzykę - na przykładzie oper Halka i Straszny Dwór Stanisława Moniuszki* [w:] *Tożsamość i komunikacja*, Red. J. Szulich-Kałużna, L. Dyczewski, r. Szwed, Wydawnictwo KUL, Lublin 2011, s. 137 – 151.

M. Drzazga-Lech, *Wątki narodowo-patriotyczne w twórczości kompozytorów polskich i ich rola w budowaniu oraz podtrzymywaniu tożsamości narodowej* [w:] *Tożsamość polska w odmiennych kontekstach*, Red. L. Dyczewski, D. Wadowski, Wydawnictwo KUL, Lublin 2009, s. 195 – 208.

⁷⁹⁰ M. Drzazga-Lech, *Budowanie narodowej tożsamości poprzez muzykę. Analiza kreowanej w prasie śląskiej recepcji Halki Stanisława Moniuszki w inscenizacjach opery Śląskiej w Bytomiu w latach 1945 – 2005*, Górnośląskie Studia Socjologiczne, tom 4, Red. A. Górny, J. Kijonka-Niezabitowska, A. Zygmunt, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 94–113.

bądź górnośląskiej grupy etnicznej. Wyróżnienie tych dwóch grup odbiorczych jest zasadne, gdyż badając XX-wieczną górnośląską recepcję interesującego mnie wytworu kulturowego, spostrzegłam, że można wyróżnić okresy, w których narzucano mieszkańcom historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska tradycyjnie polską narrację moniuszkowską, bądź jej zgodny z duchem czasów odpowiednik, oraz lata, gdy możliwe było kreowanie charakterystycznego dla górnośląskości kanonu recepcji postaci i dzieł Stanisława Moniuszki.

W rozdziale VIII podjęłam się ukazania w jaki sposób charakterystyczny dla polskiej kultury narodowej wytwór kulturowy – postać i twórczość Stanisława Moniuszki, były przyswajane przez Górnoślązaków w pierwszej połowie XX wieku. Przy czym opisany w tej części pracy obszar badawczy zawęziłam do kreujących górnośląską recepcję moniuszkowską działań jednostek należących do Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Wykazałam, że już geneza tej organizacji, na którą składają się: oddolny ruch organizowania się śląskich kół śpiewaczych w latach 20-tych XIX wieku i w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku, formalne utworzenie Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w 1910 roku i ugruntowanie linii programowej tej organizacji w latach 1910 – 1919, powiązana była z realizacją kultu pieśni polskiej jako symbolu polskości, w ramach której rozpoczęto również proces górnośląskiej recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki. Wskazują na to nie tylko zawarte w późniejszych pozycjach książkowych wspomnienia działaczy Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, ale również wypowiedzi prasowe drukowane na łamach poszczególnych tytułów. Należy podkreślić, że utwory tego kompozytora wykonywano podczas czwartego Świąta Pieśni na Zadolu zorganizowanego 8.06.1913. Ponadto w pierwszym 20-leciu XX wieku miała miejsce praktyka powstawania śląskich amatorskich kół śpiewaczych o nazwie „Moniuszko”, „Halka” bądź „Milda”. Podejmowanie tego typu działań jak koncerty z pieśniami Stanisława Moniuszki bądź organizacja wydarzeń artystycznych przez zespoły o nazwie jednoznacznie kojarzące się z polskością wspierało proces budowania polskiej tożsamości narodowej wśród indyferentnych narodowo ale wrośniętych w przestrzeń tożsamości etnicznej Górnoślązaków.

Praktyka recepcji tego charakterystycznego dla polskości wytworu kulturowego do intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej kreowanej przez amatorskie zespoły śpiewacze należące do ZSKŚ w latach 1920 – 1948 również polegała na przyjmowaniu kompozytora za patrona chóru bądź tytułu jego dzieła za nazwę zespołu. Ponadto rozszerzeniu uległ moniuszkowski repertuar śląskich chórów o fragmenty z jego oper oraz jego dzieła oratoryjne i kantatowe. Uważam, że wykonywanie moniuszkowskich dzieł przez śląskie amatorskie zespoły śpiewacze oraz opisujące te wydarzenia doniesienia prasowe przyczyniały się do rozpowszechniania w górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej narracji utożsamiającej śląskość z polskością. Jednak dopiero fakt wydawania przez Związek Śląskich Kół Śpiewaczych własnego organu prasowego - *Śpiewaka Śląskiego* / *„Śpiewaka”* (1920 – 1948) wzmocnił proces mitologizacji interesującego mnie wytworu kulturowego na symbol

polskości Górnego Śląska. Tego typu narracja występowała na kartach analizowanego tytułu prasowego we wszystkich latach jego wydawania, jednak częstotliwość jej zwiększano w kontekście istotnych wydarzeń dla mieszkańców historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska. Takim momentem historycznym były lata 1920 – 1922, gdy miały miejsce powstania śląskie i plebiscyt. Innym ważnym etapem górnośląskiej recepcji moniuszkowskiej była propaganda, realizacja i pokłosie Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich w latach 1929 – 1931. Analiza licznych wypowiedzi prasowych dotyczących VI Ogólnos Śląskiego Zjazdu Śpiewaczego (7-9.06.1930), które opublikowano w „Śpiewaku” pozwoliła na ukazanie, że działania te miały charakter czynności artystycznej, której recepcja nadadała funkcję czynności społecznej - wzmacnianie polskiej tożsamości kulturowej wśród górnośląskiej ludności. Tego typu narracja moniuszkowska okazała się istotna dla Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Świadczy o tym nie tylko fakt powracania do niej na kartach „Śpiewaka”, w kolejnych latach wydawania tego tytułu prasowego np. w dokumentach opisujących obchody rocznic Śląskich Uroczystości Moniuszkowskiej z 1930 roku, ale również sięganie po nią z okazji obchodzonego na skalę ogólnopolską Roku Moniuszkowskiego (1932), w związku z 60-tą rocznicą śmierci kompozytora oraz w dokumentach dotyczących organizacji planowanych na 1935 roku uroczystości ćwierćwiecza Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Co prawda śmierć Józefa Piłsudskiego spowodowała, że obchody te zorganizowano dopiero w 1936 roku, ale nie spowodowało to zaniechania procesu mitologizacji interesującego mnie wytworu kulturowego na symbol polskości Górnego Śląska. Do Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich powracano na kartach „Śpiewaka” również w kolejnych latach, gdy donoszono, że w 1940 planowane jest zorganizowanie obchodów XXX-lecia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Zwłaszcza, że miało się to wiązać z wymianą cokółu, na którym usytuowano katowicki pomnik moniuszkowski na ufundowany przez magistrat miasta cokół obłożony płytami z krajowego marmuru. Jednak wybuch II wojny światowej we wrześniu 1939 roku spowodował konieczność zawieszenia działalności przez Związek Śląskich Kół Śpiewaczych i zaprzestania publikowania tytułu prasowego będącego organem tego stowarzyszenia.

Narracja moniuszkowska, w ramach której interesujący mnie wytwór kulturowy występował jako symbol polskości Górnego Śląska była obecna również w publikacjach zamieszczonych na kartach nielicznych numerów wznowionego „Śpiewaka” z lat 1946 – 1948. Próbowano dokonać bilansu strat poniesionych przez Związek Śląskich Kół Śpiewaczych w latach 1939 – 1945. Między innymi ubolewano nad zniszczeniem przez hitlerowców katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki i planowano jego rychłą odbudowę.

Przedstawione przeze mnie w rozdziale VIII fakty, były już przedmiotem opracowań sygnowanych przez Związek Śląskich Kół Śpiewaczych/Śląski Związek Chórów i Orkiestr takich jak „Materiały do dziejów ruchu śpiewaczego na Śląsku. Do roku 1939” Jana Fojcika, „Śląsk Śpiewa” Rajmuna Hankego, „Cześć Pieśni. Z dziejów śląskiego życia muzycznego i

śpiewaczego szkice i materiały źródłowe. Część pierwsza, do 1939 roku” Andrzeja Wójcika. Jednak żadna z tych książek nie ma charakteru socjologicznego studium. Stanowią one przykład publikacji utrzymanych w duchu społecznej historii śląskiego amatorskiego ruchu muzycznego. Nie zmienia to faktu, że na ich kartach można odnaleźć intuicje, które były dla mnie pomocne w konstruowaniu projektu badawczego. Przykładowo Jan Fojcik opisując fakt zniszczenia katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki przez hitlerowców jeszcze w 1939 roku określił ten monument jako „*niewygodny dla okupanta symbol polskości Śląska*”⁷⁹¹. Jednak we wcześniejszych fragmentach swojej publikacji nie ujmował on postaci i twórczości Stanisława Moniuszki jako wytworu charakterystycznego dla polskiej kultury narodowej, którego górnos Śląska recepcja, rozpoczęta na początku XX wieku, zmitologizowała na symbol polskości Górnego Śląska. Dla Fojcika symbolem górnos Śląskiej polskości stał się dopiero posąg Stanisława Moniuszki umiejscowiony a cokole z napisem: MONIUSZCE – ŚPIEWACY ŚLĄSCY. W ogóle książka Jana Fojcika, z racji tego, że została wydana dopiero w 1961 roku, ma przede wszystkim charakter kronikarski, chociaż zawiera fragmenty pamiętnikarskie, w których autor daje świadectwo łączenia funkcjonowania amatorskich chórów śląskich w pierwszej połowie XX wieku z działalnością polskiego ruchu narodowego w tym regionie.

Z kolei Rajmund Hanke, autor wydanych w 1991 roku dziej polskiego śpiewactwa Górnego Śląska, we fragmencie książki opisującym realizację idei katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki wielokrotnie przywołuje się na drukowane wówczas w „Śpiewaku” wypowiedzi prasowe autorstwa Stefana Marian Stoińskiego – inicjatora idei Śląskich Uroczystości Moniuszkowski. Lektura tej książki podsunęła mi myśl, aby jednym z głównych materiałów badawczych moim analiz uczynić „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka”⁷⁹². Jednak głównym celem publikacji Rajmunda Hankego nie jest ukazanie specyfiki górnos Śląskiej recepcji moniuszkowskiej, tylko przekrojowe ujęcie dziejów śląskiego amatorskiego ruchu muzycznego, przeżywającego „złoty okres” w dwudziestoleciu międzywojennym i stagnację, a nawet regres w ramach Polskiej Republiki Ludowej. Kronikarski charakter ma również wydana w 2010 roku publikacja Andrzeja Wójcika „Cześć Pieśni. Z dziejów śląskiego życia muzycznego i śpiewaczego szkice i materiały źródłowe. Część pierwsza, do 1939 roku”. Autor wielokrotnie przytacza w niej fragmenty sprawozdań archiwizowanych w Związku Śląskich Kół Śpiewaczych/dzisiejszym Śląskim Związku Chórów i Orkiestr, wypowiedzi prasowe ze „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka” oraz z innych tytułów prasowych. Jednak w tych momentach, w których interpretuje on materiał źródłowy, robi to wykorzystując współczesną narrację Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr (obecną w „Śpiewaku Śląskim” z przełomu XX i XXI oraz z pierwszego dziesięciolecia XXI wieku). Wymownie świadczy o tym tytuł

⁷⁹¹ J. Fojcik, *Materiały do dziejów ruchu śpiewaczego na Śląsku*, Śląski Instytut Naukowy w Katowicach, Wydawnictwo „Śląsk” 1961, s. 88.

⁷⁹² R. Hanke, *Śląsk Śpiewa. Dzieje polskiego śpiewactwa Górnego Śląska*, Związek Chórów i Orkiestr, Zarząd Główny w Warszawie, Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 1991, s. 153 – 155.

podrozdziału, w którym autor opisuje wykonywania moniuszkowskiej twórczości przez śląskiego amatorskie chóry i realizację idei katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki – „Druh Moniuszko nasz kochany”⁷⁹³. Stanisław Moniuszko jako druh śląskiej drużyny śpiewaczej to wynik procesu zasymilowania postaci kompozytora (wytworu kulturowego) do górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej, w ramach której funkcjonuje również polskość. Nie jest to jednak narracja charakterystyczna dla działającego na rzecz integracji śląskości z polskością Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w pierwszej połowie XX wieku, tylko przejaw pisania na nowo dziejów śląskich zrzeszonych kół śpiewaczych z perspektywy charakterystycznej współczesnego Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr, realizującego na płaszczyźnie kulturalnej podmiotową śląskości, w ramach której obecne są wątki wielokulturowości, w tym i polskości. Natomiast ja dokonałam socjologicznej analizy dokumentów kreujących górnośląską recepcję wytworu kulturowego – postaci i twórczości Stanisława Moniuszki – w pierwszej połowie XX wieku nawiązując do paradygmatu socjologii humanistycznej ujmując analizowany fakt społeczny (górnośląską recepcję moniuszkowską) przez pryzmat współczynnika humanistycznego. Przyjmując za Florianem Znanieckim, że dane badacza kultury są takie, jakimi uczyniło je doświadczenie osób, których one dotyczyły, mogłam zaobserwować, że charakterystycznym procesem dla zachodzącej przede wszystkim w latach 1920 – 1939 integracji kulturowej polskości i śląskości było mitologizowanie Stanisława Moniuszki na symbol polskości Górnego Śląska. Świadczą o tym wypowiedzi prasowe publikowane w „Śpiewaku Śląskim”/”Śpiewaku” z lat 1920-1948, zawierające górnośląską narrację moniuszkowską.

Celem przeprowadzenia badań empirycznych, których analizy zaprezentowałam w IX rozdziale mojej pracy doktorskiej było ukazanie podwójnej narracji moniuszkowskiej na Górnym Śląsku w latach 1948 – 1985. Na kartach „Życia Śpiewaczego”/”Życia Muzycznego” z lat 1948 - 1984 oraz w dokumentach archiwalnych Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr – spadkobiercy Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, drukowane były zarówno takie wypowiedzi prasowe, które wskazywały na zachodzenie w analizowanym okresie recepcji socjalistycznej interpretacji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki jak i dokumenty wskazujące na kultywowanie po II wojnie światowej na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska twórczości tego kompozytora jako alternatywy wobec realizacji socjalistycznych treści. Przy czym na kartach analizowanego czasopisma dużo częściej publikowano dokumenty wskazujące na proces redefinicji znaczeń tradycyjnie łączonych z postacią i twórczością Stanisława Moniuszki, przekształcający obecną w intersubiektywnej polskiej bądź górnośląskiej przestrzeni kulturowej narrację czyniącą z tego kompozytora odpowiednio symbol polskości lub symbol

⁷⁹³ A. Wójcik, „Cześć Pieśni. Z dziejów śląskiego życia muzycznego i śpiewaczego szkice i materiały źródłowe. Część pierwsza, do 1939 roku”, Związek Śląskich Kół Śpiewaczych – Śląski Związek Chórów i Orkiestr 1910 – 2010, Śląska Biblioteka Muzyczna, Katowice 2010, s. 182 - 194.

polskości Górnego Śląska na symbol polskiego socjalizmu. Służyło temu publikowanie wypowiedzi prasowych, w których Stanisława Moniuszkę odnoszono do realizowanej na różnym poziomie, od regionalnego (historyczno-geograficznym obszar Górnego Śląska) po ponadnarodowy (kraje bloku wschodniego), ideologii socjalistycznej bądź kompozytorowi przypisywano rolę społeczną prekursora polskiego socjalizmu. Proces ten był wspierany przez rozpowszechnianie artykułów tematycznych, w których operę *Halkę*, za sprawą zawartej w treści jej libretta krytyki nierówności klasowych panujących na XIX-wiecznej feudalnej ziemi polskiej, mitologizowano na dzieło, w którym kompozytor wyraził swoje zaangażowanie w walce o sprawiedliwość społeczną. W tego typu wypowiedziach prasowych abstrahowano od faktu złagodzenia w drugiej IV-aktowej wersji opery ostrza krytyki niehumanitarnych stosunków panujących pomiędzy przedstawicielami chłopów i szlachty w ramach feudalnego ustroju gospodarczo-państwowego charakterystycznego do pierwszej, II-aktowej wersji opery. Obchodzone w 1958 roku 100-lecie warszawskiej premiery *Halki*, pomimo, że odnosiło się do rozszerzonej wersji dzieła, na kartach „Życia Śpiewaczego” było opisywane w taki sposób, aby w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej Polskiej Republiki Ludowej, w tym na włączonym do tego państwa historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska, upowszechnić narrację przypisującą Stanisławowi Moniuszce rolę społeczną prekursora polskiego socjalizmu. Wypowiedzi prasowe zawierające tego typu kontekst słowny były charakterystyczne zwłaszcza dla 10-ciu roczników „Życia Śpiewaczego” z lat 1949 – 1958. W okresie tym również działalność śląskich zrzeszonych amatorskich zespołów śpiewaczych i instrumentalnych wprzęgnięto w centralnie sterowany proces kształtowania nowego socjalistycznego narodu polskiego. Unaocznia to analiza wypowiedzi prasowych opisujących zmagania o odbudowę katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki podjęte przez osoby związane z tradycją Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Dopóki monument i organizacja, której członkowie i sympatycy zabiegali o jego odbudowę kojarzone były z charakterystyczną dla Dwudziestolecia międzywojennego relacją etniczną integrującą na płaszczyźnie kulturalnej śląskość z polskością, dopóty w zamieszczony na kartach „Życia Śpiewaczego” wypowiedziach prasowych donoszono o przeszkodach w realizacji tej idei. W artykułach tematycznych i sprawozdaniach, w tym również w dokumentach przedrukowanych z „Dziennika Zachodniego” i „Trybuny Robotniczej”, znajdowały się informacje wskazujące z jednej strony na kultywowanie twórczości moniuszkowskiej jako alternatywy wobec realizacji socjalistycznych treści przez osoby związane z tradycją Związku Śląskich Kół Śpiewaczych a z drugiej strony na zachodzenie centralnie sterowanego procesu redefinicji tradycyjnej narracji moniuszkowskiej na narrację czyniącą z tego wytworu kulturowego symbol polskiego socjalizmu. Dopiero gdy „przedstawiciele władz centralnych”, „ideolodzy ówczesnego systemu państwa polskiego” uznali proces rozpowszechniania ideologii socjalistycznej za „ugruntowany” wśród mieszkańców włączonego do państwa polskiego historyczno-geograficznego obszaru Górnego

Śląska, oficjalnie, na kartach „Dziennika Zachodniego” zdjęto ze Związku Śląskich Kół Śpiewaczych miano organizacji „reakcyjnej”(1958 rok) a idea odbudowy katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki zyskała przychylność i dotacje ze strony podporządkowanych władzy centralnej instytucji państwowych, co pozwoliło na jej realizację. Wiązało się to jednak z tym, że mająca miejsce we wrześniu 1959 roku oficjalna uroczystość odsłonięcia odbudowanego monumentu usytuowanego na placu Karola Miarki w Katowicach na cokole z napisem: MONIUSZCE-ŚPIEWACY ŚLĄSCY miała taki charakter, aby jej przeżywanie i opisywanie służyło rozpowszechnianiu kontekstu słownego czyniącego z tego wytworu kulturowego symbol polskiego socjalizmu. Znamienne jest jednak to, że w kolejnych latach działacze, śpiewacy i instrumentalści zrzeszonych śląskich amatorskich zespołów muzycznych obchodzili rocznicę wybudowania tego monumentu w 1930 roku a nie jego odbudowy oraz czcili 50-tą i kolejne rocznice istnienia swojej organizacji uznając za jej początek rok 1910. Wskazuje to na proces kultywowania tradycji Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, a w jego ramach twórczości Stanisława Moniuszki, jako alternatywy wobec realizacji socjalistycznych treści. Niemniej przez wszystkie lata 1948 – 1984 na kartach analizowanych dokumentów donoszono o realizacji takich cyklicznych imprez muzycznych jak Miesiąc Przyjaźni Polsko-Radzieckiej, Festiwal Muzyki Rosyjskiej i Radzieckiej, 1-mjowe Święto Pracy, podczas których wykonywano zarówno moniuszkowską twórczość jak i robotnicze czy rewolucyjne pieśni kantaty. Ponadto drukowanie na kartach „Życia Śpiewaczego” informacji o uroczystościach odsłonięcia pomników Stanisława Moniuszki w Częstochowie (1958) bądź w Raciborzu (1961), które nie konotowały skojarzeń z wypracowaną w I połowie XX wieku górnośląską tradycją recepcji postaci i dzieł tego kompozytora, gdyż miały miejsce na obszarach, które nigdy nie należały do Górnego Śląska, ale za sprawą reform administracyjnych ludowego państwa polskiego działające na nich amatorskie zespoły śpiewacze i instrumentalne formalnie włączono okresowo do organizacji – spadkobiercy Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, sprzyjały rozpowszechnianiu w polskiej i górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej narracji czyniącej z tego wytworu kulturowego symbol polskiego socjalizmu. Dodatkowo tego typu wydarzenia i rozpowszechnianie opisujących je wypowiedzi prasowych przyczyniały się do zacierania się górnośląskiej tożsamości kulturowej. Temu celowi służyło również włączanie śląskich amatorskich chórów i zespołów instrumentalnych w koncerty organizowane z okazji kolejnych dziesięcioleci istnienia ludowego państwa polskiego. Na kartach analizowanego czasopisma i wydawnictw opartych na archiwalnych dokumentach dzisiejszego Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr, pierwotnie Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, dotyczących lat 1948 – 1984 dominowały te moniuszkowskie wypowiedzi prasowe, które zawierały kontekst słowny odnoszący postać i twórczość kompozytora do socjalizmu. Jednak przez cały ten okres w materiałach tych obecna była również narracja przypisująca kompozytorowi rolę społeczną narodowego twórcy w muzyce a obcowanie z tym wytworem kulturowym określająca jako

kontakt z symbolem polskości bądź symbolem polskości Górnego Śląska. Pomimo, że tego typu wypowiedzi prasowe w oficjalnych wydawnictwach, które udostępniano obywatelom ludowego państwa polskiego, występowały rzadziej niż narracja redefiniująca postać i twórczość Stanisława Moniuszki na symbol polskiego socjalizmu to dla tożsamości kulturowej śląskich zrzeszonych kół śpiewaczych i instrumentalnych skoncentrowanych wokół reaktywowanego w 1985 roku „Śpiewaka Śląskiego” przedwojenna górnośląska tradycja moniuszkowska okazała się istotna, a nawet kluczowa. Potwierdza to również analiza opublikowanych archiwalnych dokumentów organizacji – spadkobiercy Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Znamienny jest fakt, że Jan Fojcik, w swojej monografii śląskiego ruchu śpiewaczego z lat 1945 – 1974, wydanej w 1983 roku, nie tylko wyłącznie stosuje termin Związek Śląskich Kół Śpiewaczych, ale w sposób sprawozdawczy, rzeczowy informuje o najważniejszych corocznych działaniach tych zespołów bez stosowania socjalistycznej nowomowy. W tej publikacji działania na rzecz odbudowy katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki, uroczystość jego odsłonięcia i obchody rocznic jego powstania jawią się jako nawiązanie do wypracowanej w I połowie XX wieku w ramach Związku Śląskich Kół Śpiewaczych górnośląskiej tradycji moniuszkowskiej. To, że owa narracja moniuszkowska funkcjonowała wśród wyrosłych na tradycji „Złotego wieku śpiewactwa śląskiego” działaczy, dyrygentów, chórzystów i instrumentalistów amatorów jako alternatywa wobec realizacji socjalistycznych treści w realiach Polskiej Republiki Ludowej potwierdza również „Kronika Śląskiego Oddziału Polskiego Związku Chórów i Orkiestr 1975-1986” autorstwa Leona Markiewicza, oparta na archiwalnych dokumentach tej organizacji. Ponieważ praca ta została wydana już w wolnej Polsce, w 1998 roku, autor podczas redakcji zawartych w niej poszczególnych wypowiedzi dysponował swobodą w nadaniu im kształtu i w ich interpretacji. Ciekawe jest jednak to, że biorąc pod uwagę śląsko – polskie relacje etniczne, narracja kroniki nawiązuje do retoryki wypracowanej w Dwudziestoleciu międzywojennym na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka”. Pozwala to na wyciągnięcie wniosku, iż charakterystyczną cechą zdziesiątkowanego w okresie ludowego państwa polskiego śląskiego społecznego ruchu śpiewaczego i instrumentalnego, oprócz troski o przetrwanie, było kultywowanie na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska twórczości Stanisława Moniuszki jako alternatywa wobec realizacji socjalistycznych treści.

Omawiane przeze mnie w X rozdziale dysertacji zagadnienia były również poruszane we fragmentach publikacji o charakterze kronikarskim takich jak II część szkiców i materiałów z dziejów śląskiego życia muzycznego i śpiewaczego „Cześć Pieśni!” Andrzeja Wójcika, próba całościowego ujęcia fenomenu śląskiego zrzeszonego amatorskiego ruchu śpiewaczego „Śląsk Śpiewa” Rajmunda Hanke i w publikacjach Jana Fojcika „Śląski ruch śpiewaczy 1945 – 1974” i Leona Markiewicza „Kronika Śląskiego Oddziału Polskiego Związku Chórów i Orkiestr 1975 – 1986”. Jednak w żadnej z tych pozycji nie podjęto się dokonania socjologicznego studium

któregokolwiek z prezentowanych zagadnień. Poza tym nawet, gdy w tych książkach poruszony jest wątek górnśląskiej narracji moniuszkowskiej, to nigdy nie stanowi on głównej osi, wokół której konstruowana jest całość pracy w przeciwieństwie do rozdziałów w mojej dysertacji.

W rozdziale X dysertacji za pomocą programu Qda Miner przebadalam moniuszkowskie wypowiedzi prasowe zamieszczone we wznowionym „Śpiewaku Śląskim” z lat 1985 – 2010. Analiza relacji etnicznych przypisywanych na kartach „Śpiewaka Śląskiego” z lat 1985 – 2010 charakterystycznemu dla przestrzeni polskiej tożsamości narodowej wytworowi kulturowemu – postaci i twórczości Stanisława Moniuszki wykazała, że za sprawą wypowiedzi prasowych publikowanych w tym tytule nie podtrzymywano procesu recepcji socjalistycznej interpretacji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki, ani w ostatnich latach Polskiej Republiki Ludowej, ani w okresie późniejszym. Jedynie sporadycznie w sprawozdawczy sposób we fragmentach dłuższych wypowiedzi prasowych o charakterze historycznym wspominano, że w przeszłości chóry śląskie były „odgórnie” zaangażowane w tego typu działalność. Od pierwszego numeru wznowionego „Śpiewaka Śląskiego” opisie postaci i twórczości Stanisława Moniuszki często towarzyszyły takie relacje etniczne (polskość, polskość = śląskość), które świadczyły o tym, że aktywizowanie górnśląskiego kultu moniuszkowskiego jest alternatywą wobec realizacji socjalistycznych treści. Zmiana systemu politycznego z socjalistycznego a demokratyczny, która nastąpiła w Polsce po wyborach w 1989 roku pośrednio wpłynęła na zmianę sposobu obecności interesującego mnie wytworu kulturowego w ramach intersubiektywnej górnśląskiej przestrzeni kulturowej, ale jest to zauważalne dopiero z perspektywy wieloletniej. Zainicjowanie cyklicznego, corocznego Święta Śląskiej Pieśni Chóralnej „Trojok Śląski” w 1993 roku i powołanie Kapituły Międzynarodowej Nagrody Imienia Stanisława Moniuszki za zasługi na polu wspierania śląskiej kultury muzycznej rozwijanej w Polsce i Czechach, to przedsięwzięcia, których realizacja nie była możliwa w ramach totalitarnego państwa socjalistycznego. Podjęta w ich ramach dbałość o spuściznę muzyczną Stanisława Moniuszki spowodowała, że tradycyjnej górnśląskiej narracji moniuszkowskiej naddano nowe znaczenia, umożliwiające jej funkcjonowanie w ramach górnśląskości definiowanej jako przestrzeń wielokulturowa. Oprócz tego zaistniała po wyborach z 1989 roku zmiana systemu politycznego państwa polskiego w bezpośredni sposób wzmocniła proces przywracania intersubiektywnej górnśląskiej przestrzeni kulturowej tradycyjnej górnśląskiej narracji moniuszkowskiej, wypracowanej w ramach działalności Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w I połowie XX wieku. Można to interpretować jako dbałość o spuściznę Stanisława Moniuszki przez związaną z amatorskim ruchem muzycznym ludność zamieszkałą na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska służącą ochronie obecności polskiej kultury w tym regionie.

Role społeczne, z jakimi na łamach „Śpiewaka Śląskiego” z lat 1985 - 2010 łączono postać Stanisława Moniuszki obrazują z jednej strony zachodzący za sprawą recepcji tego

kompozytora proces podtrzymywania wykreowanej w okresie międzywojennym górnosląskiej tradycji moniuszkowskiej, z drugiej wskazują na asymilację tego pierwotnie charakterystycznego dla polskiej tożsamości narodowej wytworu kulturowego do górnosłąkości rozumianej jako przestrzeń zawierająca w sobie elementy pochodzące z różnych kultur państw przynależności historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska. Zaprezentowane w tej części pracy wyniki empirycznej analizy zaprzeczają zachodzeniu za sprawą wydawania przez Oddział Śląski PZChO w II połowie lat 80-tych XX wieku wznowionego „Śpiewaka Śląskiego” procesu recepcji socjalistycznej interpretacji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki. Przypisywanie kompozytorowi roli społecznej prekursora polskiego socjalizmu w tytule tym występowało niezwykle rzadko, tylko we fragmentach dokumentów o charakterze kronikarskim, które opublikowano po 1989 roku. Natomiast częstym zabiegiem kreatorów śląskiego zrzeszonego amatorskiego ruchu muzycznego było publikowanie w „Śpiewaku Śląskim” wypowiedzi prasowych, w których Stanisława Moniuszkę ukazywano jako narodowego twórcę w muzyce polskiej. Sądzę, że w II połowie lat 80-tych wskrzeszanie górnosląskiego kultu moniuszkowskiego służyło stworzeniu alternatywnej rzeczywistości wobec realizacji socjalistycznych treści. Natomiast zauważalna na kartach „Śpiewaka Śląskiego” z lat 1990-2010 dbałość o dalszą transmisję kulturową wypracowanej w I połowie XX wieku, a zwłaszcza w latach 1920 – 1939, przez Związek Śląskich Kół Śpiewaczych górnosląskiej narracji moniuszkowskiej to czynności artystyczne pełniące poza estetyczną również funkcje społeczną, wyrażającą się w ochronie obecności polskiej kultury w tym regionie. Szczególnie interesujące były te wypowiedzi prasowe ze „Śpiewaka Śląskiego”, w których Stanisławowi Moniuszce przypisywano rolę społeczną druha śląskiej drużyny śpiewaczej. Ich występowanie świadczy o tym, że tradycyjna górnosląska narracja moniuszkowska została przekształcona w taki sposób, aby odpowiadała specyfice współczesnej górnosląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej. Treści moniuszkowskie aktywizowane przy okazji organizacji kolejnej edycji Święta Śląskiej Pieśni Chóralnej „Trojok Śląski” bądź uroczystości wręczenie Międzynarodowej Nagrody Imienia Stanisława Moniuszki za zasługi na polu krzewienia śląskiej kultury muzycznej w Polsce i Czechach wskazują na to, że dbałość o spuściznę muzyczną Stanisława Moniuszki przez związaną z ruchem muzycznym ludność zamieszkałą na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska po roku 1989 jako czynność artystyczna w funkcji czynności społecznej świadczącej o wielokulturowości tego regionu.

Analiza moniuszkowskich wypowiedzi prasowych drukowanych w „Śpiewaku Śląskim” z lat 1985 – 2010 pod kątem występowania w nich kontekstu słownego nadającego symboliczne znaczenia interesującemu mnie wytworowi kulturowemu wykazała, że w okresie tym miał miejsce proces przywracania i ugruntowywania w górnosląskiej intersubiektywnej przestrzeni

kulturowej treści charakteryzujących działalność Związku Śląskich Kół Śpiewaczych z I połowy XX wieku, w tym tradycyjnej górnos Śląskiej narracji moniuszkowskiej. W pierwszych pięciu latach rozpowszechniania wznowionego „Śpiewaka Śląskiego” i przywracania na jego kartach kultu Stanisława Moniuszki, który w okresie międzywojennym uczynił zeń symbol polskości Górnego Śląska było to czynnością artystyczną w funkcji czynności społecznej wyrażającą się w dbałości o alternatywną wobec realizacji socjalistycznych treści górnos Śląskość. Natomiast publikacja tradycyjnej górnos Śląskiej narracji moniuszkowskiej na kartach „Śpiewaka Śląskiego” z lat 1990 – 2010 służyła uprawomocnieniu obecności polskiej kultury w tym regionie. Z drugiej strony w tym samym okresie działacze Oddziału Śląskiego PZChO/Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr podjęli działania służące eksternalizacji współczesnej narracji moniuszkowskiej, w ramach której Stanisławowi Moniuszce przypisywano rolę społeczną druha Śląskiej drużyny śpiewaczej i mitologizowano interesujący mnie wytwór kulturowy na symbol wielokulturowości Górnego Śląska. Rozpoczęte w 1993 roku cykliczna, coroczna realizacja Święta Śląskiej Pieśni Chóralnej „Trojok Śląski” a w 1996 roku praktyka wręczania Międzynarodowej Nagrody Imienia Stanisława Moniuszki w dowód uznania zasług na polu krzewienia Śląskiej kultury muzycznej w państwie polskim i czeskim były okazją do systematycznego eksternalizowania współczesnej górnos Śląskiej narracji moniuszkowskiej, a opisywanie tego procesu na kartach „Śpiewaka Śląskiego” przyczyniło się do obiektywizacji narracji czyniącej ze Stanisława Moniuszki symbol wielokulturowości Górnego Śląska. Przy czym przeprowadzona przeze mnie analiza empiryczna wskazuje na zaistnienie takiej sytuacji, a nie na jej pełną, dokonaną realizację. Zatem w związku z faktem aktywizacji wypracowanej w ramach „Trojoka Śląskiego” narracji moniuszkowskiej przy okazji rocznicowych uroczystości poszczególnych amatorskich chórów Śląskich bądź obchodów 95 – i 100- lecia założenia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych bardziej prawomocne wydaje się mówienie o rozpoczętym procesie stawania się przez pierwotnie charakterystyczny dla przestrzeni polskiej tożsamości narodowej wytwór kulturowe symbolem wielokulturowości Górnego Śląska.

Zaprezentowane przeze mnie w rozdziale X dysertacji wyniki empirycznych analiz wpisują się w problematykę badawczą podejmowaną przez Andrzeja Wójcika i Rajmunda Hanke. Pierwsza z tych osób jest autorem sporządzonego na potrzeby Kongresu Kultury Polskie w 2010 roku raportu „Kondycja społecznego ruchu muzycznego na Śląsku”⁷⁹⁴. W dokumencie tym autor odwołując się do prac kulturoznawczych podejmuje próbę całościowego ujęcia zagadnienia, dzięki czemu posiada on nie tylko wartość empiryczną ale również naukową. Nie stanowi on jednak próby zinterpretowania fenomenu Śląskiego zorganizowanego amatorskiego

⁷⁹⁴ A. Wójcik, *Kondycja społecznego ruchu muzycznego na Śląsku. Raport zrealizowany ze środków Samorządu Województwa Śląskiego i Narodowego Centrum Kultury*, [www.regionalneobserwatoriumkultury.pl/woj.html?file=tl_files/... s.31.\(10.10.2011\)](http://www.regionalneobserwatoriumkultury.pl/woj.html?file=tl_files/... s.31.(10.10.2011)).

ruchu muzycznego z perspektywy socjologicznej. Podobny charakter ma publikacja Rajmunda Hanke „Śląski społeczny ruch muzyczny: wczoraj, dziś, jutro”⁷⁹⁵ wydana w 1996 roku z okazji 70-lecia Polskiego Związku Chórów i Orkiestr. W żadnej z tych pozycji nie uczyniono górnośląskiej narracji moniuszkowskiej głównym przedmiotem badań, czym również różnią się one od mojej rozprawy doktorskiej. Ponadto ani Andrzej Wójcik ani Rajmund Hanke nie definiują w podanych pracach kreowanej przez śląskie zrzeszone amatorskie zespoły muzycznej górnośląskości jako przestrzeni wielokulturowej, co zostało przeze mnie zaproponowane w artykule „Rola Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr w kształtowaniu relacji pomiędzy polską tożsamością narodową a wielokulturowością Górnego Śląska”⁷⁹⁶ i jest wykorzystywanej w tej pracy.

W rozdziale XI ukazałam proces budowania tożsamości narodowej poprzez muzykę na przykładzie górnośląskiej recepcji twórczości operowej Stanisława Moniuszki. Analiza drukowanych w górnośląskich tytułach wypowiedzi prasowych dotyczących występów artystów opery warszawskiej pod dyrekcją Emila Młynarskiego w okresie plebiscytów i powstań śląskich (1920), którzy w górnośląskich miastach wystawiali *Halkę*, *Verbum Nobile* i suitę *Tańce narodowe* służyła opisania asymilacji wytworu kulturowego - postać Stanisława Moniuszki i jego dzieł do górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej. Już wtedy w ramach górnośląskiej recepcji moniuszkowskiej „Halki” dochodziło do społecznej redefinicji znaczeń tradycyjnie łączonych z kompozytorem – symbolem polskości, należącym do kanonu polskiej kultury narodowej, która mitologizowała postać Stanisława Moniuszki na symbol polskości Górnego Śląska. Proces ten był podtrzymywany przez moniuszkowską działalność sceny operowej w Teatrze Polskim w Katowicach (1922 – 1932) i gościnne występy artystów Opery Warszawskiej (1932 – 1939).

W okresie II wojny światowej zawieszono działalność wszelkich propolskich instytucji kulturalnych. Jednak podjęte w pierwszej połowie 1945 roku działania mające na celu zorganizowanie sceny operowej na Górnym Śląsku przyczyniły się do reaktywacji procesu mitologizacji postaci Stanisława Moniuszki roku na symbol polskości Górnego Śląska. Był to przykład budowania polskiej tożsamości narodowej poprzez muzykę. Powołana do formalnego istnienia po historycznej premierze „śląskiej Halki” z 14.06.1945. w gmachu Teatru im. St. Wyspiańskiego w Katowicach Opera Katowicka z siedzibą w Bytomiu/Państwowa Opera

⁷⁹⁵ R. Hanke, *Śląski społeczny ruch muzyczny: wczoraj, dziś, jutro : 70 lat Polskiego Związku Chórów i Orkiestr*, Katowice : Śląska Biblioteka Muzyczna ; Warszawa : PZChO. Oddział Śląski, 1996.

⁷⁹⁶ M. Drzazga-Lech, *Rola Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr w kształtowaniu relacji pomiędzy polską tożsamością narodową a wielokulturowością Górnego Śląska* [w] L. Leon Dyczewski, Krzysztof Jurek (red.) *Rzeczywistość Wielokulturowa*, Wydawnictwo KUL, Centrum Europejskie Natolin, Lublin-Warszawa 2013, s. 97 – 114.

Śląska/Opera Śląska we właściwy dla siebie sposób kontynuowała kult Stanisława Moniuszki jako symbolu polskości Górnego Śląska. W pierwszych latach po zakończeniu II wojny światowej, gdy miała miejsce pierwsza i druga inscenizacja „Halki” oraz pierwsza inscenizacja „Strasznego Dworu” w wykonaniu bytomskich artystów górnośląska recepcja postaci Stanisława Moniuszki przyczyniała się do krzewienia polskości wśród mieszkańców historyczno – geograficznego obszaru Górnego Śląska. W latach 50-tych wykonywaniu moniuszkowskich dzieł scenicznych, zwłaszcza *Flisa*, którego bytomscy artyści przygotowali pracując ponad normę, ponad zatwierdzony plan, aby jego wystawieniem uczcić II Zjazd PZPR, odbywający się w dniach 10-17.03.1954. w Katowicach, ale również trzeciej inscenizacji *Halki* w Państwowej Operze Śląskiej (1955), przypisywano socjalistyczne treści. W okresie tym propagowano taką recepcję postaci i twórczości Stanisława Moniuszki, w ramach której zachodził proces reemitologizacji narodowego twórcy w muzyce polskiej na piętnującego antagonizm społeczny prekursora polskiego socjalizmu. Jednak kolejne okrągłe jubileusze bytomskiego teatru muzycznego; 20- 25 – 35 – i 45 lecie istnienia tej instytucji, były okazją do zaniechania kreowania górnośląskiej recepcji moniuszkowskich dzieł przez pryzmat peerelowskiej nowomowy na rzecz powrotu do tradycyjnej górnośląskiej narracji moniuszkowskiej. Dokonujące się wówczas za sprawą działalności Państwowej Opery Śląskiej kultywowanie twórczości Stanisława Moniuszki na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska stanowiło alternatywa wobec realizacji socjalistycznych treści.

Po 1989 zmienił się kontekst sytuacyjny funkcjonowania wytworów artystycznych w polskiej i górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej. Na obszarze Rzeczypospolitej Polskiej ukształtowały się warunki sprzyjające procesom demokratyzacji oraz tworzenia się społeczeństwa obywatelskiego. Wraz z rozwojem gospodarki wolnorynkowej i wpływem procesów globalizacyjnych spowodowało to konieczność wyraźnego samookreślenia się jednostek i społeczności na płaszczyźnie dziedzictwa kulturowego. Procesy te uwypukliły z jednej strony zapotrzebowanie na odrodzenie dawnych, autentycznych treści kultury, z drugiej na rozwijanie nowych symboli służących manifestacji własnej tożsamości kulturowej jednostki, zbiorowości lokalnej, regionalnej czy narodowej. W ramach kreowanej przez Operę Śląską w latach 90-tych i w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku górnośląskiej recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki, interesujący mnie wytwór kulturowy funkcjonował z jednej strony jako przejaw odrodzenia dawnych, autentycznych treści kultury górnośląskiej, z drugiej miał miejsce proces mitologizacji kompozytora na twórcę dzieł o uniwersalnym przesłaniu, zrozumiałych nie tylko dla górnośląskiej publiczności, ale również dla odbiorców z europejskiego kręgu kulturowego, a nawet, w przypadku *Halki*, spoza niego. Zatem wykonywanie moniuszkowskiego repertuaru scenicznego, a zwłaszcza prezentowanie kolejnych inscenizacji *Halki* bądź *Strasznego Dworu* w związku z jubileuszami 45-, 50-, 55 -, 60- i 65-

lecia Opery Śląskiej, z jednej strony było przykładem czynności artystycznej w funkcji czynności społecznej chroniącej obecność polskiej kultury w tym regionie, z drugiej – służyło obiektywizacji moniuszkowskiego mitu założycielskiego Opery Śląskiej rozumianej jako realizacja idei integracji śląskości i polskości. Chociaż motyw ten był obecny w jubileuszowych programach bytomskiej *Halki* i okolicznościowych wydawnictwach tej instytucji operowej od lat 70-tych, jednak dopiero zmiany społeczno-polityczne po 1989 roku pozwoliły na powrót do jego artykulacji bez odniesień do socjalistycznej ideologii, czyli na powrót do tych znaczeń, które „śląskiej Halce” z 1945 nadawali jej odbiorcy.

Kontekst sytuacyjny wykonywania i recepcji oper w poszczególnych dziesięcioleciach II Rzeczypospolitej Polskiej, Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej i III Rzeczypospolitej Polskiej na Górnym Śląsku powodowały, że charakterystycznemu dla polskości wytworowi kulturowemu – postaci i twórczości Stanisława Moniuszki - naddawano treści czyniąc zeń symbol polskości Górnego Śląska, prekursora polskiego socjalizmu w okresie PRL bądź twórcę dzieł o uniwersalnym przesłaniu. Ponadto po wstąpieniu Polski do Unii Europejskiej wytwór kulturowy naznaczony polskością zaczęto nakierowywać na europejskość rozumianą jako przestrzeń wolności dla realizacji uniwersalnych wartości.

Kreowana przez prasę i wydawnictwa książkowe opisujące wystawianie oper Stanisława Moniuszki w różnych miastach historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska narracja moniuszkowska w ujęciu całościowym nie była jak dotąd przedmiotem studium socjologicznego. Istnieje natomiast bogata spuścizna prac literackich ujmujących proces górnośląskiej recepcji *Halki* jako fenomen kulturowy tego regionu autorstwa Wilhelma Szewczyka i Tadeusza Kijonki. Artykuły te były zamieszczane w programach kolejnych inscenizacji *Halki* wystawianych przez artystów bytomskiej sceny operowej, bądź tytułach prasowych takich jak „Śląsk” lub specjalnych jubileuszowych wydawnictwach Państwowej Opery Śląskiej. Ich lektura uzmysłowiła mi konieczność dopełnienia tego pejzażu górnośląskich pozycji o ujęcie socjologiczne, w ramach której możliwe będzie ujęcie dziejów górnośląskiej recepcji *Halki* jako mitu założycielskiego Opery Śląskiej, rozumianej jako instytucja realizująca ideę integracji kulturowej śląskości z polskością. W rozprawie doktorskiej zwróciłam uwagę na te aspekty górnośląskiego recepcji moniuszkowskiej twórczości scenicznej, które wykazywały cechy procesu kształtowania polskiej tożsamości narodowej poprzez muzykę. W odniesieniu do kreowanego przez śląską prasę procesu recepcji poszczególnych inscenizacji *Halki* z lat 1945 – 2005 uczyniłam to w pracy opublikowanej w czwartym tomie Górnośląskich Studiów Socjologicznych z 2013 roku⁷⁹⁷. Natomiast w rozprawie doktorskiej przeanalizowałam cały

⁷⁹⁷ M. Drzazga-Lech, *Budowanie polskiej tożsamości narodowej poprzez muzykę. Analiza kreowanej w prasie śląskiej recepcji Halki Stanisława Moniuszki w inscenizacjach Opery Śląskiej w Bytomiu w latach*

XX-wieczny proces recepcji scenicznych dzieł Stanisława Moniuszkę, w ramach którego występy artystów Opery Warszawskiej, działalność katowickiej sceny operowej przy Teatrze Polskim w Katowicach i Opery Śląskiej w Bytomiu, wyznaczały jeden z nurtów górnośląskiej narracji moniuszkowskiej.

Bibliografia:

- Adorno Theodor, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów* (przeł. Krystyna Krzemień-Ojak), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990.
- Berger Peter, Lukmann Thomas, *Społeczne tworzenie rzeczywistości*, przełożył i przedmowa opatrzył Józef Niżnik, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2010.
- Beylin Paweł, Ostrowski Krzysztof, *Opinie o muzyce, Raport z badań*, Ośrodek Badań Opinii Publicznej i Studiów Programowych, Warszawa 1965.
- Biernat Tadeusz, *Mit polityczny*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989.
- Bokszański Zbigniew, *Stereotypy a kultura*, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, wyd. 2, Wrocław 2001.
- Bokszański Zbigniew, *Tożsamości zbiorowe*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.
- Chałasiński Józef, *Antagonizm polsko-niemiecki w osadzie fabrycznej „Kopalnia” na Górnym Śląsku. Studium socjologiczne*, Dom Książki Polskiej, Warszawa 1935.
- Chałasiński Józef, *Kultura i naród: studia i szkice*, Książka i Wiedza, Warszawa 1968
- Chałasiński Józef, *Społeczno-kulturalny awans prowincji*, „Kultura i Społeczeństwo” nr 1, 1964, s. 11 – 33.
- Chlewiński Zdzisław, *Stereotypy: struktura, funkcje, geneza...*, [w:] Zdzisław Chlewiński, Ida Kurcz (red.) *Stereotypy i uprzedzenia*, „Kollokwia Psychologiczne” t.1, Warszawa 1992.
- Colovic Ivan, *Polityka symboli. Eseje o antropologii politycznej* (Magdalena Petryńska przeł.), Wydawnictwo Universitas, Kraków 2001.
- Czapliński Marek, *Pamięć historyczna a tożsamość śląska* [w:] Janusz Janeczek, Marek, Stanisław Szczepański (red.) *Dynamika śląskiej tożsamości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006.
- Czech Adam, *Sprzedawcy wiatru. Muzykanci i ich muzyka między wsią a miastem*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2008.
- Czech Adam, *Ordynanci i trędowaci. Społeczne role instrumentów muzycznych*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013.
- Czekanowska Anna, *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian. Wprowadzenie – problematyka, zakres i cel badań* [w:] Anna Czekanowska (red.) *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*, Musica Iagellonica, Kraków 1995, s. 11 – 39.
- Dahlhaus Carl, *O trzech kulturach muzycznych* [w:] Carl Dahlhaus *Idea muzyki absolutnej*, Kraków, PWM, 1988.
- Demska-Trębacz Mieczysława (red.) *O społecznych problemach muzyki. Antologia tekstów autorów polskich*, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 1984.

Demska-Trębacz Mieczysława, „*Po ziemi swojej chodzę, po Polsce...*” *W poszukiwaniu narodowej tożsamości muzyki. Studia i szkice o muzyce polskiej XIX i XX wieku*, Polihymnia, Lublin 2003.

Demska – Trębacz Mieczysława, *Muzyka polska w poszukiwaniu ludzkiej i narodowej tożsamości : zbiór artykułów i szkiców, referatów i wykładów z lat 1993-1995*, Warszawa 1995, nakład własny.

Dmowski Roman, *Myśli nowoczesnego Polaka*, Lwów 1907.

Drzazga Maja , *Muzyka oczami socjologa – społeczne uwarunkowanie ewolucji pieśni*” *Boże, cos Polskę*” [w:] *Musica Inter artes. Muzyka- sztuki plastyczne – teatr – literatura – filozofia*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2013, s. 131 – 138.

Drzazga-Lech Maja, *Budowanie polskiej tożsamości narodowej poprzez muzykę. Analiza kreowanej w prasie śląskiej recepcji Halki Stanisława Moniuszki w inscenizacjach Opery Śląskiej w Bytomiu w latach 1945-2005*, [w:] Wojciech Świątkiewicz (red.) „*Górnśląskie Studia Socjologiczne. Nowa Seria*”, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 94 - 113.

Drzazga-Lech Maja, *Mitologizacja I. J. Paderewskiego na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka” w dwudziestoleciu międzywojennym* [w:] Jacek Wódz (red.) *O pożytkach z badań z dziedziny socjologii i antropologii polityki. Próby refleksji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012, s. 130 – 150.

Drzazga-Lech Maja, *Rola Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr w kształtowaniu relacji pomiędzy polską tożsamością narodową a wielokulturowością Górnego Śląska* [w] Leon Dyczewski, Krzysztof Jurek (red.) *Rzeczywistość Wielokulturowa*, Wydawnictwo KUL, Centrum Europejskie Natolin, Lublin-Warszawa 2013, s. 97 – 114.

Dyczewski Leon, *Kultura polska w procesie przemian*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1993.

Dyczewski Leon, *Kultura w całościowym planie rozwoju*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2011.

Dyczewski Leon, (red.) *Kultura w kręgu wartości*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Lublin 2001.

Dyczewski Leon, *Tożsamość w domowej wielokulturowości* [w:] Leon Dyczewski, Krzysztof Jurek (red.) *Tożsamość w wielokulturowym kontekście*, Wydawnictwo KUL, Centrum Europejskie Natolin, Lublin-Warszawa 2013, s. 275 – 283.

Dyczewski Leon, *Wartości kulturowe ważne dla polskiej tożsamości*, [w:] Leon Dyczewski, Dariusz Wadowski (red.), *Tożsamość polska w odmiennych kontekstach*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2009, s. 149 – 179.

Dyczewski Leon, *Wstęp* [w] Leon Dyczewski, Krzysztof Jurek (red.) *Tożsamość w wielokulturowym kontekście*, Centrum Europejskie Natolin, wydawnictwo KUL, Lublin – Warszawa 2013, s. 5 – 6.

Dz. U. z 2010 r., Nr. 47, poz. 277.

Dziadul Jan, *Racje nacji. Stowarzyszenie osób Narodowości Śląskiej, po latach odmów i sporów, zarejestrowano na podstawie ... ustawy o spisie powszechnym. Czy tym samym powstała narodowość śląska?* [w:] „Polityka” nr 4 (2843), 25.01 – 31.01.2012.

Elsner Józef, *Die oper der Polen*, [in:] „Allgemeinen Musikalischen Zeitung”, nr. 20, Sp. 325-326 V gl.

Faruga Arkadiusz, *Czy Ślązacy są narodem? Przemilczana historia Górnego Śląska*, Radzionków 2004.

Filipiak Grażyna, *Perspektywy socjologicznych badań muzyki*, Wydawnictwo Nakom, Poznań 1997.

Fish S., 1997, Boutique Multiculturalism or Why Liberals Are Incapable of Thinking about Hale Speech, *Critical Inquiry*, 23, 2, www.jstor.org/stable/1343988 (15.04.2013), 378-395.

Fulbrook Mary, *Myth-making and national identity; The case of the GSR* [in:] Geoffrey Hosking, Georg Schoepfling Georg (edit) *Myth and Nationhood*, New York 1997, Routledge

Gałaszka Mieczysław, Kowalewicz Krzysztof, *Z badań potocznego odbioru muzyki. Przykład recepcji pieśni „Erlkönig” Franciszka Schuberta*, „Muzyka”, nr 2, 1987, s. 27-38.

Gałaszka Mieczysław, Kowalewicz Krzysztof, *Muzyka programowa i odbiorcy*, „Ruch Muzyczny” nr 14, 1983, s. 11- 13.

Gałaszka Mieczysław, Kowalewicz Krzysztof, *Muzyka współczesna z pozycji odbiorcy*, „Ruch Muzyczny” nr 20, 1979, s. 3-4.

Gałaszka Mieczysław, Kowalewicz Krzysztof, *Z badań nad odbiorem muzyki*, „Ruch Muzyczny”, nr 13, 1979, s. 4-6.,

Gałaszka Mieczysław, Kowalewicz Krzysztof, *Z badań nad odbiorem muzyki*, „Ruch Muzyczny”, nr 13, 1979, s. 4.

Geertz Clifford, *Opis gęsty – w stronę interpretatywnej teorii kultury* (S. Sikora przeł.) [w:] Marian Kempny, Ewa Nowicka (red.) *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2003, s. 35 – 58.

Geertz Clifford, *Religia jako system kulturowy* (Dorota Lachowska przeł.) [w:] Edmund Mokrzycki (red.) *Racjonalność i styl myślenia*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1992, s. 508 – 509.

Gellner Ernest, *Narody i nacjonalizm*, tłum. Teresa Hołówka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991.

Golka Marian, *Imiona wielokulturowości*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2010.

Golka Marian, *Pamięć społeczna i jej implanty*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2009.

Gwizdalanka Danuta, *Muzyka i polityka*, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1999.

- Halbwachs Maurice, *Spoleczne ramy pamięci*, przeł. M. Król, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.
- Haubold-Stolle Juliane, Linek Bernard (red.) *Górny Śląsk wyobrażony: wokół mitów, symboli i bohaterów dyskursów narodowych*, Opole, Marburg 2005.
- Hierowski Zdzisław, *Śląsk walczący. Poezja i pieśni*, Katowice 1946.
- Hobsbawm Eric, Ranger Terence (red.) *Tradycja wynaleziona*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Ingarden Roman, *Utwór muzyczny I sprawa jego tożsamości* [w:] *Studia z estetyki*, T.II, Warszawa 1958.
- Jabłońska Barbara, *Socjologia muzyki*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014.
- Jabłońska Barbara, *Teoretyczne źródła socjologii muzyki w świetle klasycznej myśli H.Spencera, G.Simmla, M.Webera oraz A.Schutza*, „Kwartalnik Muzyka”, 2013/1, s. 3 – 21.
- Jabłoński Maciej, *Muzyka jako znak. Wokół semiotyki muzycznej Eero Tarastiego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 1999.
- Jacher Władysław, *Tożsamość i wielokulturowość jako kategorie badań procesów społecznych* [w:] Leon Dyczewski, Dariusz Wadowski (red.) *Tożsamość polska w odmiennych kontekstach*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2009, s. 11 – 18.
- Janion Maria, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencji ludzi i duchów*, Wydawnictwo Pen, Warszawa 1991.
- Jasińska Aleksandra, Siemieńska Renata, *Wzory osobowe socjalizmu*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1975.
- Jasińska Ewa, *Zjawisko współczesnego mitu politycznego. Mit Joanny d'Arc – studium przypadku* [w:] Jacek Wódz (red.) *Między antropologią polityki a socjologią polityki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2009, s. 83 – 94.
- Jerzy Topolski, Witold Molik, Krzysztof Makowski (red.) *Ideologie, poglądy, mity w dziejach polski i Europy XIX i XX wieku*, Poznań 1991.
- Kaczmarek Ryszard, *Górny Śląsk podczas II wojny światowej. Między utopią niemieckiej wspólnoty narodowej a rzeczywistością okupacji na terenach wcielonych do Trzeciej Rzeszy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006.
- Kaczyński Tadeusz, *Symbolika „Arii z kurantem” ze „Strasznego dworu”* [w:] Krzysztof Bilica (red.) *Muzyka polska w okresie zaborów*, Sekcja muzykologów ZKP IS PAN, Warszawa 1997 s. 103-109.
- Kelles-Krauz Kazimierz, *Muzyka i ekonomia*, „Prawda” nr 2, 1902/1901, Pierwodruk: Musik und Economie, „Neue Zeit”, T.II, Berlin.
- Kisielewski Stefan, *O wartościach społecznych w muzyce*, „Muzyka Polska” nr 3, 1936, s. 199 – 204.

Kłoskowska Antonina, *Kultury narodowe u korzeni*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.

Kłoskowska Antonina, *Socjologia kultury*, Warszawa 1981

Kłoskowska Antonina, *Tożsamość i identyfikacja narodowa w perspektywie historycznej i psychologicznej*, „Kultura i Społeczeństwo” nr 1, 1992, s. 131 – 141.

Korzeniowski Bartosz (red.) *Przemiany pamięci zbiorowej a teoria kultury*, Wydawnictwo Instytutu Zachodniego, Poznań 2007.

Korzeniowski Bartosz, *Medializacja i mediatyzacja pamięci – nośniki pamięci i ich role w kształtowaniu pamięci przeszłości*, „Kultura Współczesna” 2007, nr 3, s. 5 – 23.

Krew na liściach. Muzyka jako teoria społeczna (red) Michał Libera, Warszawa 2011, księgarnia w Zachęcie.

Krzywicki Ludwik, *Dzieje wysiłku fizycznego*, „Prawda” nr 46, 1898, s.548.

Krzywicki Ludwik, *Dzieje wysiłku fizycznego*, „Prawda” nr 45, 1898, s.536-537,

Kulak Teresa., *Mit narodowej siły polskiego ludu* [w:] Wojciech Wrzesiński (red.) *Polskie mity polityczne XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1994, s. 153 – 166.

Kurcz Ida, *Stereotypy, prototypy i procesy kategoryzacji* [w:] Zdzisław Chlewiński, Ida Kurcz (red), *Stereotypy i uprzedzenia*, „Kolokwia Psychologiczne” t.1, Warszawa 1992.

Kurczewska Joanna, *Naród* [w:] *Encyklopedia socjologii*, t. 2., Oficyna Naukowa, Warszawa 1999.

Le Goff Jeffrey, *Pamięć i historia*, [Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego](http://www.wydawnictwa.uniwersytetu.warszawskiego.pl), Warszawa 2007.

Lippman Eduard, *The Sociology of Music* [in:] *A History of Western Musical Aesthetics*. Lincoln: University of Nebraska Press 1992, s. 477-510.

Lissa Zofia, *Aspekt socjologiczny w polskiej muzyce współczesnej*, „Kwartalnik Muzyczny” nr 21-22, 1948

Lissa Zofia, *Historical Awareness of Music and its Role In Present-Day Musical Culture* „IRASM”, 1973/1 .

Lissa Zofia, *Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego w latach 1948-1974*, [w:] *Z zagadnień muzykologii współczesnej*. Warszawa 1978/1974, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.

Lissa Zofia, *O społecznym znaczeniu muzyki w historii ludzkości*, „Przegląd Społeczny”, nr 4, 1930, s. 128-133.

Lissa Zofia, *Recepcja muzyki jako współczynnik historii muzyki*, [w:] Zofia Lissa, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, PWM, Kraków 1975.

Lissa Zofia, *Z zagadnień socjologii muzyki*, „Przegląd Społeczny” nr 6, 1938, s.450-481.

Łobaczewska Stefania, *Czy muzyka dzisiejsza ma funkcję społeczną. Na marginesie ankiety „Muzyki Polskiej”*, „Muzyka Polska” 1934, z. 3, s. 184-190.

Malinowski Bronisław, *Mit w psychologii człowieka pierwotnego* [w:] Bronisław Malinowski Dzieła (t.7.) Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 349-359.

Mały Rocznik Statystyczny 1939, Rok X, Warszawa 1939, Nakładem Głównego Urzędu Statystycznego

Manzer Hanna, *Tożsamość w podróży. Wielokulturowość a kształtowanie tożsamości jednostki*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2003.

Markiewicz Grzegorz, *Rozważania wstępne nad pojęciem mitu historycznego* [w:] Wojciech Wrzesiński (red.) *Polskie mity polityczne XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1994, s. 23 – 28.

Mateusiak Anna, *Historia w dziewiętnastowiecznym wydaniu – edytorskie losy „Śpiewów historycznych” Juliana Ursyna Niemcewicza*, „Studia tekstologiczne i edytorskie. Sztuka Edycji”, Dziewiętnastowieczne edycje, Magdalena Bizior-Dombrowska, Agnieszka Markuszewska (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, nr 1, Toruń 2011, s.27 – 36.

Meinecke Friedrich, *Weltburgertum Und Nationalstaat*, Muenchen- Berlin, 1908.

Merta Tomasz, *Pamięć i nadzieja* [w:] Robert Kostryko, Tomasz Merta, *Pamięć i odpowiedzialność*, Ośrodek Myśli Politycznej, Centrum Konserwatywne, Kraków-Wrocław 2000, s. 71 - 86.

Merton Robert, *Paradygmat analizy funkcjonalnej w socjologii* [w:] Aleksandra Jasińska-Kania, Lech M. Nijakowski, Jerzy Szacki, Marek Ziółkowski (red) *Współczesne teorie socjologiczne*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2006. s. 366 - 375.

Mika Bogumiła, *Cytaty w muzyce polskiej XX wieku. Konteksty, fakty, interpretacje*, Uniwersytet Śląski, Musica Jagellonica, Katowice – Kraków 2008.

Mika Bogumiła, *Pieśń „Boże, coś Polskę” w funkcji cytatu w polskiej muzyce artystycznej XX wieku* [w:] Krystyna Turek, Bogumiła Mika (red.) *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*, t.2. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008, s. 114 – 135.

Mika Bogumiła, *Muzyka jako znak. W kontekście analizy paradygmatycznej*, Polihymnia, Lublin 2007.

Mika Bogumiła, *Krytyczny koneser czy naiwny konsument. Śląska publiczność muzyczna u końca XX wieku*, Instytut Górnośląski w Katowicach, 2000.

Misiak Tomasz, *Estetyczne konteksty audio sfery*, Wyższa Szkoła Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa, Poznań 2009, T. Misiak, *Kulturowe przestrzenie dźwięku*, Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2013.

- Misiak Tomasz, *Możliwości i perspektywy socjologii muzyki*, „Ruch Muzyczny” nr 2/3, rok 1983, s. 4.
- Misiak Tomasz, *Muzyka a semiotyczne kryterium kultury*, „Muzyka” nr 2., 1986, s. 83 – 93.
- Misiak Tomasz, *Rozważania na temat odbiorcy*, „Ruch Muzyczny” nr 15, 1984, s. 3.
- Misiak Tomasz, *Socjologia muzyki i jej ontologiczne przesłanki*, „Kultura i Społeczeństwo” nr 1, rok 1985, s. 157-67
- Misiak Tomasz, *Socjologiczna analiza odbioru muzyki jako studium świadomości estetycznej odbiorcy (pojecie i metoda)*, „Kultura i społeczeństwo”, rok XXX, nr 1, 1986, s. 57 – 68.
- Misiak Tomasz, *Socjologowie o muzyce*, „Ruch Muzyczny” nr 18, rok 1980, s. 8 – 9.
- Misiak Tomasz, *Typologie odbiorców muzyki. Koncepcje psychologiczne, socjologiczne i estetyczne*. „Muzyka” nr 2, 1985, s. 49-73.
- Misiak Tomasz *Socjologia a upowszechnianie muzyki. Propozycje dla socjologii*, „Ruch Muzyczny” nr 2/3, rok 1981, s. 11.
- Morcinek Gustaw, *Śląsk*. Seria: Cuda Polski: piękno przyrody, pomniki pracy, zabytki dziejów, Wydawnictwo Polskie R. Wegner, Poznań 1933.
- Mucha Janusz, *Badania stosunków kulturowych z perspektywy mniejszości* [w:] Janusz Mucha (red.) *Kultura dominująca jako kultura obca. Mniejszości kulturowe a grupa dominująca w Polsce*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1999, s. 11 – 25.
- Mucha Janusz, *Wielokulturowość etniczna i nieetniczna*, „Sprawy Narodowościowe” 1999, nr 14-15.
- Muzyka jako utopia*. Z prof. Michałem Bristigerem rozmawia Tomasz Cyz, „Tygodnik Powszechny” nr 22, 1.06.2003.
- Nikitorowicz Jerzy, *Grupy etniczne w wielokulturowym świecie*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot 2010.
- Nikitorowicz Jezry, *Konsekwencje wielokulturowości dla tożsamości jednostkowej i kultury narodowej* [w:] Leon Dyczewski, Krzysztof Jurek (red) *Tożsamość w wielokulturowym kontekście*, Wydawnictwo KUL, Centrum Europejskie Natolin, Lublin-Warszawa 2013, s. 109 – 118.
- Niżnik Józef, *Mit jako kategoria metodologiczna*, „Kultura i Społeczeństwo” 1978, t. 13. nr. 3.
- Norman Davis, *Boże igrzysko. Historia Polski*. T 2, Wydawnictwo Znak, Kraków 1991.
- Ossowski Stanisław, *O ojczyźnie i narodzie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984.
- Ossowski Stanisław, *W obliczu widzów* [w:] Stanisław Ossowski *Z zagadnień psychologii społecznej*, Dzieła, t.3., Warszawa 1967.

Ossowski Stanisław, *Więź społeczna i dziedzictwo krwi* [w:] Stanisław Ossowski, *Dzieła*, t. 2. Warszawa 1966.

Pabjan Barbara, *Recepcja postaci i twórczości Chopina we współczesnym społeczeństwie polskim*, [w:] Maciej Gołąb (red.) *Chopin w kulturze polskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009, s. 69 – 113.

Paderewski Ignacy Jan, *Apel Paderewskiego do opinii świata w sprawie agresji hitlerowsko-bolszewickiej na ziemię Rzeczypospolitej*, Rion Bosson, Morges 21.09.1939, [w:] Marian Marek Drozdowski, Andrzej Piber, Ignacy Jan Paderewski. *Myśli o Polsce i Polonii*, Wydawnictwo Dembinski, Paryż 1992.

Piechniczek Ofka, *Mityczny wymiar idei autonomii na Górnym Śląsku* [w:] Jacek Wódz (red.) *O pożytkach z badań z dziedziny socjologii i antropologii polityki. Próba refleksji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012, s. 62 - 76.

Pietraszewski Igor, *Jazz w Polsce. Wolność improwizowana*, Nomos, Kraków 2012.

Poliński Aleksander, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Księgarnia H. Altemberga, Lwów 1907.

Porębski Mieczysław, *Polskość jako sytuacja* [w:] Antonina Kłoskowska (red.) *Oblicza polskości*, Biblioteka Dialogu, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1990, s. 128 – 135.

Prokop Jerzy, *Polskie uniwersum* [w:] Antonina Kłoskowska (red.) *Oblicza polskości*, Biblioteka Dialogu, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1990, 115 – 127.

Reiss Józef, *Socjologiczne podłoże śląskiej pieśni ludowej*, Wydawnictwo Instytutu Śląskiego, Katowice 1935.

Ritter Ruediger, *Musik fuer die Nation. Der Komponist stanisław Moniuszko (1819-1872) in der polnischen Nationalbewegung des. 19. Jahrhunderts*, Peter Lang, Europaeischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt AM Main 2005.

Ritter Ruediger, *Jeden kompozytor-trzy idee. Stanisław Moniuszko między Polską, Litwą i Białorusią* [w:] Tomasz Baranowski (red.) *Księżę Muzyki Naszej. Twórczość Stanisława Moniuszki jako dziedzictwo kultury polskiej i europejskiej*, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2008, s. 149 - 159.

Rycman Anna, *Władza symboliczna prezydenta RP na przykładzie polityki historycznej Lecha Kaczyńskiego* [w:] Jacek Wódz (red.) *O pożytkach z badań z dziedziny socjologii i antropologii polityki. Próby refleksji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012, s. 37 – 52.

Samsonowicz Henruk, *Mity w świadomości historycznej Polaków* [w:] Antonina Kłoskowska (red.) *Oblicza Polskości*, Biblioteka Dialogu, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1990 s. 152 – 161.

Schuetz Alfred, *Wspólne tworzenie muzyki. Studium relacji społecznych* [w:] Alfred Schuetz, *O wielości światów. Szkice z socjologii fenomenologicznej*, Jabłońska Barbara tłum. Zakład Wydawniczy „NOMOS”, Kraków 2008, s. 225 – 239.

Simonides Dorota, *Folklorystka wobec mitologizacji przeszłości* [w:] Wojciech Wrzesiński (red.) *Polskie mity polityczne XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1994, s. 69 – 76.

Simonides Dorota, *Mit Ślązaka* [w:] Wojciech Wrzesiński (red.) *Polskie mity polityczne XIX i XX wieku*, Centrum Badań Śląskoznawczych i Bohemistycznych, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 1996, s. 163 – 175.

Skolimowski Henryk, *Uniwersalne wartości etosu polskiego*, [w:] Antonina Kłoskowska (red.) *Oblicza polskości*, Biblioteka Dialogu, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1990, s. 136 – 151.

Skotnicka-Illasiewicz Elżbieta, BDP. Socjologiczna monografia współczesnego środowiska kompozytorów, Niepublikowana praca doktorska napisana w 1978 roku w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk pod kierunkiem dr. hab. Marcina Czerwińskiego.

Skotnicka-Illasiewicz Elżbieta, *Muzyczna kultura środowisk robotniczych*, „Muzyka” nr 1, 1978, s. 69 – 86.

Skotnicka-Illasiewicz Elżbieta, *Spoleczne problemy muzyki w kulturze środowiska robotniczego* (I), „Ruch Muzyczny” nr 14, 1970, s. 16-17,

Skotnicka-Illasiewicz Elżbieta, *Spoleczne problemy muzyki w kulturze środowiska robotniczego* (II), „Ruch Muzyczny”, nr 15, 1970, s. 15-16,

Skotnicka-Illasiewicz Elżbieta, *Muzyczna kultura środowisk robotniczych*, „Muzyka” nr 3, 1977. s. 19-25,

Skotnicka-Illasiewicz Elżbieta, *Elementy socjologicznej krystalizacji zakresu i terenu badań nad życiem muzycznym współczesnego społeczeństwa*, [w:] *Muzyka a społeczeństwo*, 1975/1973. s. 9-10.

Smolicz Jerzy, *Język jako wartość rdzenna*, [w:] Antonina Kłoskowska (red.) *Oblicza polskości*, Biblioteka Dialogu, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1990, s. 208 – 238.

Smolińska Teresa, *W poszukiwaniu symboliki śląskiej tożsamości* [w:] Janusz Janeczek, Marek S. Szczepański (red.) *Dynamika śląskiej tożsamości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006, s. 113 – 130.

Socha Ziemowit, *Miedzy bytem a niebytem. Socjologia muzyki w Polsce*, „Muzyka” nr 4/2011, s. 5-24.

Socha Ziemowit, *Muzyka w koncepcjach klasyków socjologii i ich recepcja w Polsce*, „Roczniki Historii Socjologii” nr 1, 2012, s. 87 – 95.

Socha Ziemowit, *Polityka etniczna i zagraniczna Stanów Zjednoczonych a działania członków zespołu Rage Against the Machine*. Interpretacje. 2012. [w:] Marek Jeziński, Łukasz Wojtkowski (red.) *Sztuka i Polityka. Muzyka popularna*, Wydawnictwo UMK, Toruń, s. 199-230.

Sokorski Włodzimierz, *Sztuka w walce o socjalizm*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1950.

- Sowiński Janusz, *Polskie drukarstwo. Historia drukowania typograficznego i sztuki typograficznej w Polsce w latach 1473 – 1972*, Wydawnictwo "Tart", Wrocław 1996,
- Stanisław Lam (red.) *Polska, jej dzieje i kultura*, t. 3. Warszawa 1930.
- Stockfelt Ola, *Odpowiednie sposoby słuchania* [w:] Christoph Cox, Daniel Warner, *Kultura dźwięku. Tekst o muzyce nowoczesnej* (przeł. Julian Kutyla i inni). Słowo/obraz teoria, Gdańsk 2010, s. 120-126.
- Stokmann Doris, *Muzyka jako system komunikacji. Aspekty teorii informacji i znaku w badaniach muzyki przekazywanej tradycją ustną* „Res Facta” nr 9, s. 230 – 249.
- Stokowy Barnaba, OFM, *Góra św. Anny. Zarys historii ośrodka kultu religijnego na Górnym Śląsku*, Wrocław 1946.
- Supić Ivo, *Wstęp do socjologii muzyki*, Państwowe Wydawnictwo naukowe, Warszawa 1969.
- Swadźba Urszula, *Etos pracy na Górnym Śląsku. Tradycja, współczesne oblicze i zmiany*, „Studia Socjologiczne” nr 4, 2009, s. 167 – 190.
- Swadźba Urszula, *Śląski etos pracy. Studium socjologiczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001.
- Szacka Barbara, *Czas przeszły – pamięć – mit*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2009.
- Szacka Barbara, *Historia i pamięć zbiorowa*, „Kultura i społeczeństwo” nr 4, 2003, s. 3 – 15.
- Szacka Barbara, *Pamięć zbiorowa i wojna*, „Przegląd Socjologiczny” nr 2, 2000, s. 11 – 28.
- Szacka Barbara, *Mit a rzeczywistość społeczeństw nowoczesnych* [w:] Edmund Mokrzycki (red.) *O społeczeństwie i teorii społecznej. Księga poświęcona pamięci Stanisława Ossowskiego*, s. 475 – 495.
- Szaraniec Lech, *Wielokulturowość Górnego Śląska*, Muzeum Śląskie, Katowice 2007.
- Szczepański Marek Stanisław, *Od identyfikacji do tożsamości. Dynamika śląskiej tożsamości – prolegomena*, [w:] Janusz Janeczek, Marek Stanisław Szczepański (red.), *Dynamika śląskiej tożsamości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006, 19 – 27.
- Szczepański Marek Stanisław, Ślęzak – Tazbir Weronika, *Górnośląskie metamorfozy. Region przemysłowy w procesie zmian: od fasady fabrycznej do metropolii?* „Studia Socjologiczne” nr 4., 2009 (195), s. 7. – 41.
- Szczepański Marek Stanisław, Ślęzak-Tazbir Weronika, *Kulisi naszych czasów. Między ciągłością i zmianą – metamorfozy tożsamości indywidualnych i zbiorowych* [w:] Lech M. Nijakowski (red.) *Etniczność, pamięć, asymilacja. Wokół problemów zachowania tożsamości mniejszości narodowych i etnicznych w Polsce*, Wydawnictwo Sejmowe, Warszawa 2009, s.
- Szramek Emil, *Śląsk jako problem socjologiczny*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk na Śląsku”, Katowice 1934, t. 4.

Szulc Marceli, *Fryderyk Chopin i utwory jego muzyczne*, nakł. Księgarni Jana Konstantego Żupańskiego, Poznań 1873.

Szymanowski Karol, *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie*, Wydawnictwo J. Mortkowicza, Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie, Warszawa 1931

Śliz Anna, Szczepański Marek Stanisław, *Czy Polska jest wielokulturowa?* [w:] Oxana Kozlova, Agnieszka Kołodziej-Durnaś (red.) *Kulturowe zróżnicowanie narodowych, regionalnych i organizacyjnych tożsamości*, Wydawnictwo ECONOMICUS, Uniwersytet Szczeciński, Szczecin 2011, s. 10 – 25.

Śliz Anna, Szczepański Marek Stanisław, *Tożsamość i świat wielokulturowy* [w:] Leon Dyczewski, Krzysztof Jurek (red.) *Tożsamość w wielokulturowym kontekście*, Wydawnictwo KUL, Centrum Europejskie Natolin, Lublin-Warszawa 2013, s. 81 – 97.

Śliz Anna, Szczepański Marek Stanisław, *Wielokulturowość: konflikt czy koegzystencja?* [w:] *Wielokulturowość: perspektywa konfliktu czy szansa koegzystencji?*, Wydawnictwo IFIS PAN, Warszawa 2011, s. 13 – 47.

Śliz Anna, *Śląsk: wielokulturowość czy kulturowe zróżnicowanie?*, „Studia socjologiczne” nr 4/2009 (195), s. 149 – 166.

Świątkiewicz Wojciech, *Spoleczny świat sztuki In statu nascendi (kilka refleksji)* [w:] *Czas na interdyscyplinarność: człowiek wybiera medium*, [oprac. i red. katalogu Anna Kowalczyk-Klus], Katowice ; Cieszyn : Instytut Sztuki Uniwersytetu Śląskiego. Wydział Artystyczny, 2006, s. 47 – 49.

Świątkiewicz Wojciech, *Spory o symbole. Wielokulturowość Górnego Śląska*, [w:] Leon Dyczewski (red.) *Kultura grup mniejszościowych i marginalnych*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2005, s. 89 – 110.

Świątkiewicz Wojciech, *Tożsamości narodowe w górnośląskiej przestrzeni kulturowej* [w:] Oxana Kozlova, Agnieszka Kołodziej-Durnaś (red.) *Kulturowe zróżnicowanie narodowych, regionalnych i organizacyjnych tożsamości*, Wydawnictwo ECONOMICUS i Uniwersytet Szczeciński, Szczecin 2011, s. 76 – 103.

Tazbir Janusz, *Kultura szlachecka w Polsce. Rozkwit – upadek – relikty*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983.

Tazbir Janusz, *Polskie przedmurze chrześcijańskiej Europy. Mity a rzeczywistość historyczna*, Wydawnictwo Interpress, Warszawa 1987

Tomaszewski Mieczysław, *Nad analizą i interpretacją dzieła muzycznego*, „Res Facta” nr 9, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, 1982.

Topolska Agnieszka, *Mit Stanisława Moniuszki jako wieszczka narodowego. Studium na podstawie polskiego piśmiennictwa w latach 1958-1989*, praca doktorska wykonana pod kierunkiem Prof. Dr hab. Sławomiry Żerańskiej-Kominek w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, udostępniona w sieci przez autorkę, 3.07.2014.

Topolska Agnieszka, *Problemy z Moniuszką – problemy z pamięcią? Status kompozytora narodowego we współczesnej kulturze*, Spotkania z Antropologią – Interdyscyplinarne dyskusje

(SAID), Projekt realizowany ze środków Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego, teksty pokonferencyjne 2012, www.pia.org.pl/72-spotkania-z-antropologia-interdyscyplinarne-dyskusje-said, (06.06.2014).

Topolska Agnieszka, *Stanisław Moniuszko jako wieszcz narodowy*, „Res Facta Nova” nr 13 (22), 2012, [www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_22/RFN/\(6.06.2013\)](http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_22/RFN/(6.06.2013)).

Topolski Jerzy (red) *Studia nad świadomością Polaków*, Wydawnictwo Poznańskie 1994.

Turowski Jan, *Socjologia. Małe struktury społeczne*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2001.

Tyszkiewicz Andrzej, *Symbol i sacrum* [w:] Aldona Jawłowska, Marian Kempny, Elżbieta Tarkowska (red.) *Kulturowy wymiar przemian społecznych*, Wydawnictwo IFIS PAN, Warszawa, s. 273 – 282.

Wadowski Dariusz, *Pamięć zbiorowa i mit jako czynniki lokalności*, [w:] Małgorzata Szyszka (red.) *Społeczeństwo, przestrzeń, rodzina. Księga Jubileuszowa dedykowana Profesorowi Piotrowi Kryczce*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2009, s. 189 – 200.

Wadowski Dariusz, *Tożsamościowa funkcja polskich mitów narodowych* [w:] Leon Dyczewski, Dariusz Wadowski (red) *Tożsamość polska w odmiennych kontekstach*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2009, s. 423 – 438.

Wawrzykowska – Wierciochowa Dioniza, *Nie rzucim ziemi, skąd nasz ród...*, Wydawnictwa Ministerstwa Obrony Narodowej, Warszawa 1988.

Wawrzykowska – Wierciochowa Dioniza, *O melodiach „Boże, coś Polskę” „Muzyka”* nr 31 /3 (122) , rok (1986) s. 57-81.

Wawrzykowska-Wierciochowa Dioniza, Podsiad Antoni, *„Boże, coś Polskę”: monografia historyczno – literacka i muzyczna*, Wydawnictwo Pax, Warszawa 1999.

Wejland Andrzej, Paweł, *Obrazy grup społecznych: Studium metodologiczne*, Wydawnictwo IFIS PAN, Warszawa 1991.

Wiatr Jerzy, *Polska – nowy naród*, Omega. Wiedza Powszechna 1971.

Wódczak Jacek, Wódczak Kazimiera, *Czy Ślązacy są mniejszością kulturową?* [w:] Janusz Mucha (red.) *Kultura dominująca jako kultura obca. Mniejszości kulturowe a grupa dominująca w Polsce*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1999, s. 142 – 157.

Wódczak Jacek, *Górny Śląsk jako problem polityczny – spojrzenie socjologiczne*, „Górnośląskie Studia Socjologiczne”, Seria Nowa, tom 1., Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010, 34 – 51.

Wróblewski Piotr, *Miejsca symboliczne na Górnym Śląsku. Między sacrum a profanum*, „Górnośląskie Studia Socjologiczne”, Seria Nowa, Tom 1., Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010, s. 133 - 145.

Wrzesiński Wojciech, *Polska mitologia polityczna XIX i XX wieku* [w:] Wojciech Wrzesiński (red.) *Polskie mity polityczne XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1994, s. 5 – 22.

Wyniki Narodowego Spisu Powszechnego Ludności i Mieszkań 2002

http://www.stat.gov.pl/cps/rde/xbcr/gus/raport_z_wynikow_nsp_ludnosci_i_mieszkani_2002.pdf, (01.08.2012.)

Wyniki Narodowego Spisu Powszechnego Ludności i Mieszkań 2011, Podstawowe informacje o sytuacji demograficzno-społecznej ludności Polski oraz zasobach mieszkaniowych,

http://www.stat.gov.pl/cps/rde/xbcr/gus/lu_nps2011_wyniki_nsp2011_22032012.pdf

Wyrzykowska Katarzyna. M, *Muzyka popularna w służbie rewolucji. Rzecz o tzw. muzyce zaangażowanej*, „Maska”. Magazyn społeczno-kulturalny nr 12, 2012, s. 33 – 44.

Zieliński Tadeusz, *Społeczeństwo a muzyka w starożytności*, „Muzyka Polska” nr 2, 1936, s. 93 - 105.

Znaniecki Florian, *Metoda socjologii*, Biblioteka Socjologiczna, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2008.

Znaniecki Florian, *Siły społeczne w walce o Pomorze*, dodatek [w:] Florian Znaniecki, *Współczesne narody*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990.

Znaniecki Florian, *Upadek cywilizacji zachodniej. Szkic z pogranicza filozofii kultury i socjologii*, Poznań 1921.

Znaniecki Florian, *Współczesne narody*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990.

Znaniecki Florian, *Wstęp do socjologii*, Biblioteka Socjologiczna, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988.

Materiał empirycznej analizy

„Gwiazdka Cieszyńska, 1.08.1891, nr 31.

„Gwiazdka Cieszyńska”, 11.05.1901, nr 19.

„Gwiazdka Cieszyńska”, 15.12.1900, nr 50.

„Gwiazdka Cieszyńska”, 23.03.1910, nr 24.

„Gwiazdka Cieszyńska”, 25.01.1902, nr 4.

„Gwiazdka Cieszyńska”, 26.02.1910, nr 17.

„Pamiętnik Literacki” t. II z. IV s. 120.

„Pamiętnik Warszawski” , styczeń 1818 roku, s. 127.

„Polak” 12.10.1911, nr 122.

„Polak”, 2.06.1910, nr 66.

„Polak”, 7.10.1911, nr 120.

Amatorski chór radiowy, „Dziennik Zachodni”, 18 marca 1945, nr 36.

Bogucki August., Opera Straszny Dwór Moniuszki, „Tygodnik Ilustrowany” 1865, nr 314, [w:] Stefan Jarociński (opr.) Antologia Polskiej Krytyki Muzycznej XIX i XX wieku (do roku 1939), PWM, s. 465.

Bryczyński Stefan, *Moje wspomnienia. Rok 1863*, wyd. 4, Warszawa 1936.

Konopnicka Maria, „Gwiazdka Cieszyńska”, 26.02.1910, nr 17, s. 1.

Lelewel Joachim, „Dziennik Wileński” nr 27, 1817 rok.

Listy Narcyzy Żmichowskiej do rodziny i przyjaciół, Kraków-Warszawa 1906, t. II, List do Bibianny Moraczewskiej nr 80, s. 187 – 188.

Listy Narcyzy Żmichowskiej do rodziny i przyjaciół, Kraków-Warszawa 1906, t. I, List do Anny Kisielnickiej nr 47, s. 403.

Moniuszko Stanisław, Prospekt do Śpiewnika Domowego, „Tygodnik Petersburski” z 22 IX/4 x 1842, nr 72.

Nad Odrą i Nysą, „Trybuna Robotnicza” 21.05.1946.

Nowa radiostacja w Katowicach, „Dziennik Zachodni”, 2 marca 1945, nr 22.

Ogłoszenie przedpłaty na nowe wydanie „Śpiewów historycznych” J. U. Niemcewicza, Przemysł 1850 [w:] Julian Ursyn Niemcewicz, Śpiewy historyczne, Przemysł 1851.

Pietraszewska - Wilska Stefania, *Pamiętnik o Ignacym Chmieleńskim*, (Stefan Kieniewicz opr.), Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1952.

Ręgorowiczowa O., *Twórczość literacka w okresie plebiscytu i powstań śląskich*, „Strażnica Zachodu” 1931, nr 3.

Rudziński Witold, Stokowska Magdalena (opr.) Listy S. Moniuszki, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969.

Sawicki-Stella Jan, *Marsylianka polska i powstanie 1863 roku* [w:] „Ruch Literacki”, Lwów 1877, T.I, s. 309.

Szopski Feliks, W setną rocznicę urodzin Chopina, „Dziennik Cieszyński”, 27.02.1910, nr 47

Sztandar powstańców śląskich, sztandar robotników i chłopów – jest dziś sztandarem Odrodzonej Polski, „Trybuna Robotnicza” 20.05.1946.

Unia Europejska szansą rozwoju regionów. Broszura wydana przez Ruch Autonomii Śląska. Bez daty i miejsca wydania.

Wiśniewski Wiktor, *Wspomnienia kapitana wojsk polskich z roku 1863*, Lipsk 1866.

Witte Karol, „Gazeta Warszawska” nr 276, rok 1850.

Zawadzki Aleksander, *Lud śląski – współgospodarzem Ojczyzny. Przemówienie wojewody gen. Zawadzkiego*, „Trybuna Robotnicza” 20.05.1946.

Ziętek Jerzy, *Powstańcy – wzywam was na front pracy dla demokratycznej Polski*, „Trybuna Robotnicza” 20.05.1946.

Żywot J. U. Niemcewicza przez x. Adama Czartoryskiego, wydanie Biblioteki Polskiej w Paryżu, Księgarnia B. Behra, Berlin-Poznań 1860.

Przeanalizowane czasopisma:

„Śpiewak Śląski”/”Śpiewak” z lat 1920 – 1948.

„Życie Śpiewacze”/”Życie Muzyczne” z lat 1948 – 1984.

„Śpiewak Śląski” z lat 1985 – 2010.

Przeanalizowana literatura sygnowana przez Związek Śląskich Kół Śpiewaczych

Fojcik Jan, *Materiały do dziejów ruchu śpiewaczego na Śląsku. Do roku 1939*, Wydawnictwo „Śląsk” 1961

Fojcik Jan, *Śląski ruch śpiewaczy 1945 – 1974*, Śląski Instytut Naukowy, Katowice 1983

Hanke Rajmund, „Śląsk Śpiewa. Dzieje polskiego śpiewactwa Górnego Śląska”, Związek Chórów i Orkiestr, Zarząd Główny w Warszawie, Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 1991.

Hanke Rajmund, *Śląski społeczny ruch muzyczny: wczoraj, dziś, jutro : 70 lat Polskiego Związku Chórów i Orkiestr*, Katowice : Śląska Biblioteka Muzyczna ; Warszawa : PZChO. Oddział Śląski, 1996.

Hanke Rajmund, *Śpiewacy Śląscy – fotografia XX wieku*, Śląska Biblioteka Muzyczna, Katowice 2003.

Markiewicz Leon, *Kronika Śląskiego Oddziału Polskiego Związku chórów i Orkiestr 1975 – 1986*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 1998.

Okólnik nr 1/1982 wydany przez Zarząd Oddziału Śląskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr

Statut Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr,
http://szchio.sileman.net.pl/images/statut_2010.pdf (10.10.2011).

Ulotka-zaproszenie na Jubileuszowy Koncert Chórów i Orkiestr organizowany 7.06.1981, aby upamiętnić 70. Rocznicę I Zjazdu na Zadolu.

Wójcik Andrzej, „Cześć Pieśni”. *Z dziejów śląskiego życia muzycznego i śpiewaczego szkice i materiały źródłowe. Część pierwsza, do 1939 roku*, Związek Śląskich Kół Śpiewaczych – Śląski Związek Chórów i Orkiestr 1910 – 2010, Śląska Biblioteka Muzyczna, Katowice 2010.

Wójcik Andrzej, „Cześć Pieśni”. *Z dziejów śląskiego życia muzycznego i śpiewaczego szkice i materiały źródłowe. Część II, od 1939 do 1989 roku.*, Związek Śląskich Kół Śpiewaczych – Śląski Związek Chórów i Orkiestr, Śląska Biblioteka muzyczna, Katowice 2012.

Wójcik Andrzej, *Kondycja społecznego ruchu muzycznego na Śląsku. Raport zrealizowany ze środków Samorządu Województwa Śląskiego i Narodowego Centrum Kultury*, www.regionalneobserwatoriumkultury.pl/woj.html?file=tl_files/... s.31.(10.10.2011).

Dokumenty archiwizowane przez Operę Śląską w Bytomiu, udostępnione na potrzeby pracy doktorskiej:

„Z okazji zbliżającej się setnej rocznicy śmierci Stanisława Moniuszki [...]” [w:] *Z muzyki, „Poglądy”* nr 11, Katowice 1/15.06.1972.

„Halka” krzepi, *„Dziennik Zachodni”* nr 115, Katowice 16 – 18.06.1999.

„Halka”. Opera w 4-aktach. Realizacja jubileuszowa z okazji 60-lecia Opery Śląskiej.

„Uroczysta premiera „Halki”. Trzydziestolecie Opery Śląskiej”, *„Dziennik Zachodni”* nr 135, 16.06.1975. Katowice.

26 sierpnia dano przedstawienie „Halki” *„Dziennik Zachodni”* 6.09.1948.

Artysta narodzony w Operze Śląskiej Z Wiesławem Ochmanem, śpiewakiem, reżyserem, malarzem, inscenizatorem jubileuszowego "Strasznego Dworu" rozmawia Regina Gowarzewska, *„OperaCafe”* nr 3, Bytom 2010, s. 3.

Borzęcki M, Opera Śląska w Warszawie, *„Rzeczpospolita”*, 5-8.08.1946.

Brzeźniak Marek, Już po kryzysie? Opera Śląska, *„Trybuna Robotnicza”* nr 147, Katowice 22.06.1990.

Budzyńska E. , Znikają cywilizacje kultura – pozostaje. Rozmowa z dyrektorem naczelnym i artystycznym Opery Śląskiej w Bytomiu – Tadeuszem Serafinem, *„Katolik”* nr 30, Katowice 29.07.1990.

Bukowski Ryszard, „Halka” w Katowicach *„Dziennik Zachodni”* nr 120, Katowice 16.06.1945.

Dygacz Adolf, Pochwała „Halki” i troska o rozwój Opery Śląskiej, *„Trybuna Robotnicza”*, 07.07. 1955.

Dygacz Adolf, „Paria” w Operze Śląskiej *„Trybuna Robotnicza”* nr 74, Katowice 28.03.1960,

Dygacz Adolf, Opera, „Jubileuszowa „Halka”” *Trybuna Robotnicza*, 1.07.1965.

Dygacz Adolf, Wokół „Strasznego Dworu”, *„Trybuna Robotnicza”* nr 15, 8.01.1963.

Gadziński W., Przed premierą „Halki” *„Dziennik Zachodni”* nr 117, Katowice 13.06.1945.

Gowarzewska Regina red. *OperaCafe* nr 4, wrzesień-październik 2010, Opera Śląska w Bytomiu.

Jubileuszowa „Halka” Opery Śląskiej, *„Dziennik Zachodni”*, 18.05.1955.

K. Prynda, Arcypolska opera w dobrym wydaniu. Na bytomskiej scenie, „Wieczór” nr 121, Katowice 1-3.06.1979.

Kański Józef, Eksperyment ze „Strasznym Dworem”, „Ruch Muzyczny” nr 16, 12.09.1979.

Kański Józef, Nowy „Straszny Dwór”, „Trybuna Ludu” nr 159, Warszawa 10.07.1979.

Kański Józef, Opera Śląska ma 40 lat, „Ruch Muzyczny” nr 18.

Karkoszka J., „Nowa „Halka””. Po raz piąty w Operze Śląskiej w Bytomiu, „Trybuna Robotnicza” nr 141, 24.06.1975.

Kijonka Tadeusz, Historyczna premiera. Katowickiego narodziny Opery Śląskiej, „Śląsk” nr 6, Katowice 06.2005.

Konopelska Wiesława, Dzieło prawdziwie światowe, „Śląsk” nr 8., 08.2005, s. 68.

Korecki J., „Od „Halki” do „Halki” „Panorama”, Śląski Tygodnik Ilustrowany, nr 26, z dnia 27.06.1965.

Michałowski Józef M., „Hrabina” znowu czaruje. Cieszymy się z jej powrotu, „Dziennik Zachodni” nr 175, 24-25.07.1960.

Michałowski Józef M., „Hrabina” w Państwowej Operze Śląskiej, „Dziennik Zachodni” z 20.01.1954.

Michałowski Józef M., „Paria”. Opera Stanisława Moniuszki, „Dziennik Zachodni” nr 62, 13-14.03.1960.

Mika Bogumiła, Widownia nuciła arie, „Gazeta Wyborcza – Gazeta katowicka” nr 211, Katowice 27.09.1992, Stanisław Moniuszko, „Halka”. Program siódmej inscenizacji dzieła w wykonaniu artystów Opery Śląskiej w Bytomiu 14.06.1995

Na Śląsku przed II Zjazdem PZPR. "Flis" St. Moniuszki - przedzjazdową propozycję repertuarową Państwowej Opery Śląskiej, „Dziennik Zachodni” 22.02.1954.

Otwarcie sezonu Opery Śląskiej, "Gazeta Robotnicza" 20.09.1946.

Pismo Dyrektora Departamentu Muzyki w Ministerstwie Kultury i Sztuki, który 26.03.1945.

Program ósmej inscenizacji „Halki” wystawionej przez artystów Opery Śląskiej w Bytomiu po raz pierwszy. 18.06.2005.

Stanisław Moniuszko” Straszny Dwór”, Opera Śląska w Bytomiu, materiał promujący szóstą inscenizację dzieła z 5.06.2010.

Kijonka Tadeusz (opr. i red.) Pół wieku Opery Śląskiej. Księga Jubileuszowa Teatru z lat 1945 – 2000 . Kijonka Tadeusz (red.) „Opera Śląska” 1945 – 1970,

Kijonka Tadeusz (red.) Od pierwszej „Halki”. Opera Śląska w latach 1945-1985, Wydano dzięki pomocy finansowej Wydziału Kultury Urzędu Wojewódzkiego w Katowicach oraz Władz Miasta Bytomia.

To bardzo „Straszny dwór”, „Trybuna Śląska” nr 292, Katowice 15.12.2000.

Dzieduszycki W., Listy, „Wieczór” nr 140 (7752), Katowice 12-13.07.1995.

Dzieduszycki W. , Od „Halki” do „Halki” , „Życie Literackie” nr 27 (1737), Kraków 1985.

Wybraniec Eugeniusz, „Adama Didura spuścizna wspaniała”. XXX lat Opery Śląskiej, „Poglądy” nr 12, Katowice 15-30.06.1975.

Wybraniec Eugeniusz, Muzyka. Uroki odkryć artystycznych, „Poglądy” nr 13, 1-14.07.1979.

Z Opery Śląskiej, „Straszny Dwór” opera w IV aktach St. Moniuszki, „Dziennik Zachodni” 25.06.1946

Zaczynamy nowy sezon. Z Tadeuszem Serafinem, dyrektorem naczelnym i artystycznym Opery Śląskiej w Bytomiu rozmawia Regina Gowarzewska, „Opera Cafe” nr 4, Bytom 2010.

Spis wykresów

Rozdział VII:

Wykres VII. I: Ilość kontekstu słownego występującego w listach Stanisława Moniuszki odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: Stanisław Moniuszko a relacja etnicznas.198.

Wykres VII.II: Ilość kontekstu słownego występującego w listach Stanisława Moniuszki odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: Stanisław Moniuszko a rola społeczna.s. 205

Wykres VII. III: Ilość kontekstu słownego występującego w listach Stanisława Moniuszki odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: Stanisław Moniuszko jako twórca pieśni.s. 208.

Wykres VII. IV: Ilość kontekstu słownego występującego w listach Stanisława Moniuszki odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: Stanisław Moniuszko jako twórca kantat.s. 212.

Wykres VII. V: Ilość kontekstu słownego występującego w listach Stanisława Moniuszki odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: Stanisław Moniuszko jako twórca oper.s. 216.

Wykres VII. VI: Ilość kontekstu słownego występującego w listach Stanisława Moniuszki odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: Halka a relacja etniczna.s. 221.

Rozdział VIII:

Wykres VIII. I: Ilość kontekstu słownego występującego w materiałach prasowych drukowanych na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka” z lat 1920 – 1948 odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: Stanisław Moniuszko a relacja etniczna.s. 260.

Wykres VIII. II: Ilość kontekstu słownego występującego w materiałach prasowych drukowanych na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka” z lat 1920 – 1948 odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: Stanisław Moniuszko a rola społeczna.s. 264.

Wykres VIII. III: Ilość kontekstu słownego występującego w materiałach prasowych drukowanych na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka” z lat 1920 – 1948 odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: Stanisław Moniuszko jako twórca muzyki.s. 269.

Wykres VIII. IV: Ilość kontekstu słownego występującego w materiałach prasowych drukowanych na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka” z lat 1920 – 1948 odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: Stanisław Moniuszko jako symbol etnicznys. 273.

Rozdział IX:

Wykres IX. I: Ilości treści występującej w wypowiedziach prasowych drukowanych na kartach „Życia Śpiewaczego”/”Życia Muzycznego” w latach 1948 – 1984 odpowiadającej kodom przypisanym kategorii: Stanisław Moniuszko jako kompozytor s. 318.

Wykres IX. II: Ilości kontekstu słownego występującego materiałach prasowych drukowanych na kartach „Życia Śpiewaczego”/”Życia Muzycznego” z lat 1948 - 1984 odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: Stanisław Moniuszko a relacja etniczna.s. 321.

Wykres IX. III: Ilość kontekstu słownego występującego materiałach prasowych drukowanych na kartach „Życie Śpiewaczego”/”Życia Muzycznego” z lat 1948 - 1984 odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: Stanisław Moniuszko a rola społeczna.s. 332.

Wykres IX. IV: Ilość treści występującej w wypowiedziach prasowych drukowanych na kartach „Życia Śpiewaczego”/”Życia Muzycznego” w latach 1948 – 1984 odpowiadającej kodom przypisanym kategorii: Stanisław Moniuszko jako symbol etniczny/ideologiczny.s. 342.

Rozdział X:

Wykres X. I: Ilość wypowiedzi prasowych drukowanych na kartach „Śpiewaka Śląskiego” w latach 1985 – 2010 odpowiadającej kodom przypisanym kategorii: Stanisław Moniuszko jako kompozytor. s. 363.

Wykres X.II. Ilość kontekstu słownego występującego materiałach prasowych drukowanych na kartach „Śpiewaka Śląskiego” z lat 1985 - 2010 odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: Stanisław Moniuszko a relacja etniczna.s. 366.

Wykres X. III: Ilość kontekstu słownego występującego materiałach prasowych drukowanych na kartach „Śpiewaka Śląskiego” z lat 1985 - 2010 odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: Stanisław Moniuszko a rola społeczna.s. 369.

Wykres X. IV: Ilość treści występującej w wypowiedziach prasowych drukowanych na kartach „Śpiewaka Śląskiego” w latach 1985 – 2010 odpowiadającej kodom przypisanym kategorii: Stanisław Moniuszko jako symbol etniczny/ideologiczny.s. 374.

Spis tabel

Rozdział VII:

Tabela VII.I: Informacja o ilości zachowanych listów z poszczególnych lat i wyselekcjonowanej z nich ilości dokumentów odpowiadających rozważanemu problemowi badawczemu: Muzyka i postać Stanisława Moniuszki jako wartość kulturowa w kanonie polskiej kultury narodowej. s. 196

Tabela VII.II: Ilość występowania w poszczególnych latach kontekstu słownego odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: Stanisław Moniuszko a relacja etniczna.s. 197.

Tabela VII.III: Ilość występowania w poszczególnych latach kontekstu słownego odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: Stanisław Moniuszko a rola społeczna. s. 204.

Tabela VII. IV: Ilość występowania w poszczególnych latach kontekstu słownego odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: Stanisław Moniuszko jako twórca pieśni. s. 207.

Tabela VII. V: Ilość występowania w poszczególnych latach kontekstu słownego odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: Stanisław Moniuszko jako twórca muzyki kantatowej.s. 211.

Tabela VII.VI: Ilość występowania w poszczególnych latach kontekstu słownego odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: Stanisław Moniuszko jako twórca oper.s. 215.

Rozdział VIII:

Tabela VIII. I: Ilość i rodzaj wyselekcjonowanych do analizy wypowiedzi prasowych drukowanych w poszczególnych latach na kartach "Śpiewaka Śląskiego"/"Śpiewaka".s. 255.

Tabela VIII. II: Ilość treści występującej w wypowiedziach prasowych drukowanych w poszczególnych latach na kartach "Śpiewaka Śląskiego"/"Śpiewaka" odpowiadającej kodom przypisanym kategorii: Stanisław Moniuszko a relacja etniczna.s. 259.

Tabela VIII. III: Ilość treści występującej w wypowiedziach prasowych drukowanych w poszczególnych latach na kartach "Śpiewaka Śląskiego"/"Śpiewaka" odpowiadającej kodom przypisanym kategorii: Stanisław Moniuszko a rola społeczna.s. 263.

Tabela VIII. IV: Ilość treści występującej w wypowiedziach prasowych drukowanych w poszczególnych latach na kartach "Śpiewaka Śląskiego"/"Śpiewaka" odpowiadającej kodom przypisanym kategorii: Stanisław jako twórca muzyki s. 268.

Tabela VIII. V: Ilość treści występującej w wypowiedziach prasowych drukowanych w poszczególnych latach na kartach "Śpiewaka Śląskiego"/"Śpiewaka" odpowiadającej kodom przypisanym kategorii: Stanisław Moniuszko jako symbol etnicznys. 272.

Rozdział IX:

Tabela IX.I: Ilość i rodzaj wyselekcjonowanych do analizy wypowiedzi prasowych drukowanych w poszczególnych latach na kartach „Życia Śpiewaczego”/”Życia Muzycznego” w latach 1948 – 1984.s. 315.

Tabela IX.II: Ilości treści występującej w wypowiedziach prasowych drukowanych w poszczególnych latach na kartach „Życia Śpiewaczego”/”Życia Muzycznego” odpowiadającej kodom przypisanym kategorii: Stanisław Moniuszko jako kompozytor.s. 317.

Tabela IX. III: Ilości treści występującej w wypowiedziach prasowych drukowanych w poszczególnych latach na kartach "Życia Śpiewaczego"/"Życia Muzycznego" odpowiadającej kodom przypisanym kategorii: Stanisław Moniuszko a relacja etniczna.s. 320.

Tabela IX. IV: Ilość treści występującej w wypowiedziach prasowych drukowanych w poszczególnych latach na kartach "Życia Śpiewaczego"/"Życia Muzycznego" odpowiadającej kodom przypisanym kategorii: Stanisław Moniuszko a rola społeczna.s. 331.

Tabela IX. V: Ilość treści występującej w wypowiedziach prasowych drukowanych w poszczególnych latach na kartach "Życia Śpiewaczego"/"Życia Muzycznego" odpowiadającej kodom przypisanym kategorii: Stanisław Moniuszko jako symbol etniczny/ideologiczny.s. 341.

Rozdział X:

Tabela X. I: Ilość i rodzaj wyselekcjonowanych do analizy wypowiedzi prasowych drukowanych w poszczególnych latach na kartach „Śpiewaka Śląskiego” w latach 1985 - 2010.s. 358.

Tabela X. II: Ilość wypowiedzi prasowych drukowanych w poszczególnych latach na kartach „Śpiewaka Śląskiego” w latach 1985 – 2010 odpowiadających kodom przypisanym kategorii: Stanisław Moniuszko jako kompozytor.s. 362.

Tabela X. III: Ilość treści występującej w wypowiedziach prasowych drukowanych w poszczególnych latach na kartach "Śpiewaka Śląskiego" odpowiadającej kodom przypisanym kategorii: Stanisław Moniuszko a relacja etniczna..s. 365.

Tabela X.IV: Ilość treści występującej w wypowiedziach prasowych drukowanych w poszczególnych latach na kartach "Śpiewaka Śląskiego" odpowiadającej kodom przypisanym kategorii: Stanisław Moniuszko a rola społecznas. 368.

Tabela X.V: Ilość treści występującej w wypowiedziach prasowych drukowanych w poszczególnych latach na kartach "Śpiewaka Śląskiego" odpowiadającej kodom przypisanym kategorii: Stanisław Moniuszko jako symbol etniczny/ideologiczny.s. 373.

Spis zdjęć

Rozdział VIII:

Zdjęcie VIII. I: Zdjęcie: Chór mieszany im. S. Moniuszki z Świętochłowic uczestniczący w 1-szym zjeździe śpiewaczym na Zadolu w 1909 roku. Materiał znajdujący się w archiwum Czytelni Muzycznej Biblioteki Śląskiej w Katowicach s.

Zdjęcie VIII. II: Zdjęcie: Stefan M. Stoiński, Jan Fojcik i makieta katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki. Materiał znajdujący się w archiwum Czytelni Muzycznej Biblioteki Śląskiej w Katowicach.s. 279.

Zdjęcie VIII. III: Plakat reklamujący Śląskie Uroczystości Moniuszkowskie. Materiał znajdujący się w archiwum Czytelni Muzycznej Biblioteki Śląskiej w Katowicach.s. 280.

Zdjęcie VIII. IV: Zdjęcie: Wincenty Choremalski, rzeźbiarz katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki. Materiał znajdujący się w archiwum Czytelni Muzycznej Biblioteki Śląskiej w Katowicach.s. 282.

Zdjęcie VIII. V: Zdjęcie: Uroczystości odsłonięcia pomnika Stanisława Moniuszki w Katowicach (1930). Materiał znajdujący się w archiwum Czytelni Muzycznej Biblioteki Śląskiej w Katowicach.s. 285.

Zdjęcie VIII. VI: Zdjęcie: Wystawa pamiątek po Stanisławie Moniuszce zorganizowana w Konserwatorium Muzycznym na ul. Wojewódzkiej w Katowicach w ramach obchodów Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich w dniach 7-9.06.1930. Materiał znajdujący się w archiwum Czytelni Muzycznej Biblioteki Śląskiej w Katowicachs. 286.

Zdjęcie VIII. VII: Zdjęcie: Wojciech Korfanty wśród gości honorowych zaproszonych na uroczystość odsłonięcia pomnika Stanisława Moniuszki w Katowicach (1930). Materiał znajdujący się w archiwum Czytelni Muzycznej Biblioteki Śląskiej w Katowicach.s. 287.

Zdjęcie VIII. VIII: Zdjęcie: Koncert śląskich amatorskich chórów i orkiestr po odsłonięciu katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki. Materiał znajdujący się w archiwum Czytelni Muzycznej Biblioteki Śląskiej w Katowicachs. 288.

Rozdział IX:

Zdjęcie IX.. I: Zdjęcie: Odbudowany pomnik Stanisława Moniuszki na Placu K. Miarki w Katowicach przed odsłonięciem 20. 09.1959.....s. 305.

Zdjęcie IX. II: Zdjęcie: Delegacje na uroczystości odsłonięcia odbudowanego pomnika Stanisława Moniuszki na Placu K. Miarki w Katowicach 20. 09.1959.s. 306.

Zdjęcie IX.. III: Zdjęcie: Występ śląskich amatorskich chórów podczas uroczystości odsłonięcia odbudowanego pomnika Stanisława Moniuszki na Placu K. Miarki w Katowicach 20. 09.1959. Materiał znajdujący się w archiwum Czytelni Muzycznej Biblioteki Śląskiej w Katowicachs. 306.

Zdjęcie IX.IV: Zdjęcie: Uczestnicy uroczystości odsłonięcia odbudowanego pomnika Stanisława Moniuszki na Placu K. Miarki w Katowicach 20. 09.1959. Materiał znajdujący się w archiwum Czytelni Muzycznej Biblioteki Śląskiej w Katowicach.s. 307.

Rozdział XI:

Zdjęcie XI. I: Plakat promujący gościnny występ artystów sceny operowej Teatru Polskiego w Katowicach w Bytomiu w Republice Weimarskiej 19.12.1922. Dokument znajdujący się w Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu.....s. 392.

Zdjęcie XI. II: Afisz reklamujący wystawienie 4-aktowej *Halki* Stanisława Moniuszki 14.06.1945. w Teatrze im. St. Wyspiańskiego w Katowicach. Dokument znajdujący się w Archiwum Opery Śląskiejs. 398.

Zdjęcie XI. III: Zdjęcie: Wiktoria Calma – Halka i Lesław Finze – Jontek, artyści, którzy wystąpili w premierowym spektaklu *Halki* na katowickiej scenie 14.06.1945. Dokument znajdujący się w Archiwum Opery Śląskiej.s. 398.

Zdjęcie XI. IV: Afisz promujący spektakl 4-aktowej *Halki* Stanisława Moniuszki w Teatrze Miejskim w Bytomiu 29. i 30. 11. 1945. Dokument znajdujący się w Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu.s. 399.

Zdjęcie XI. V: Akt I. Scena zaręczyn panicza Janusza i szlachcianki Zofii w trzeciej inscenizacji *Halki* zaprezentowanej po raz pierwszy przez artystów Państwowej Opery Śląskiej 18.06.1955. z okazji jubileuszu 10-lecia działalności tej placówki. Dokument znajdujący się w Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu.s. 407.

Zdjęcie XI. VI: Zaproszenie do finałowego Mazura ze „Strasznego Dworu” wykonanego podczas premiery trzeciej inscenizacji tego dzieła w Państwowej Operze Śląskiej 24.11.1962. Dokument znajdujący się w Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu.s. 411.

Zdjęcie XI. VII: Akt I, Mazur z opery *Halka* Stanisława Moniuszki w piątej inscenizacji Państwowej Opery Śląskiej wykonanej 14.06.1975. podczas jubileuszu 30-lecia tej placówki. Dokument znajdujący się w Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu s. 417.

Zdjęcie XI. VIII: Akt III, tańce góralskie z opery *Halka* Stanisława Moniuszki, w piątej inscenizacji Państwowej Opery Śląskiej wykonanej 14.06.1975. podczas jubileuszu 30-lecia tej placówki. Dokument znajdujący się w Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu. s.418.

Zdjęcie XI. IX: Premiera trzeciej inscenizacji opery *Straszny Dwór* Stanisława Moniuszki w Państwowej Operze Śląskiej 26.05.1979. Akt I, odsłona I, Prolog, scena w obozie żołnierskim. Dwaj bracia, Stefan i Zbigniew, składają „kawalerskie śluby” – postanawiają nie żenić się, aby w razie nowej potrzeby w każdej chwili być w gotowości na wezwanie Ojczyzny. Dokument znajdujący się w Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu. s. 421.

Zdjęcie XI. X: Premiera trzeciej inscenizacji opery *Straszny Dwór* Stanisława Moniuszki w Państwowej Operze Śląskiej 26.05.1979. Akt II, chór zebranych przy kominku dziewcząt śpiewa „Spod igieł kwiaty rosną”. Dokument znajdujący się w Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu. s. 421.

Zdjęcie XI. XI: *Halka* Stanisława Moniuszki wystawiona 14.06.1985. w uroczystość 40-lecia Państwowej Opery Śląskiej. Akt IV, zaślubiny Janusza i Zofii w wiejskim kościółku i rozpacz kochającej Janusza Halki. Dokument znajdujący się w Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu.s. 425.

- Zdjęcie XII. XII: Strona tytułowa programu 4-aktowej wersji „Halka” Stanisława Moniuszki wystawiona 14.06.1995. wystawionej przez artystów Opery Śląskiej po raz pierwszy 14.06.1995. z okazji jubileuszu 50-lecia tej instytucji. Dokument znajdujący się w Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu. s. 432.
- Zdjęcie XII.XIII: Tańce góralskie z IV aktu *Halki* Stanisława Moniuszki. Oper Śląska 14.06.1995. Dokument znajdujący się w Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu. s. 435.
- Zdjęcie XII. XIV: II inscenizacja *Widm* Stanisława Moniuszki w wykonaniu artystów Opery Śląskiej 24.10.1998. Spektakl z okazji Roku Mickiewiczowskiego w 200-tną rocznicę urodzin poety. Dokument znajdujący się w Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu. s. 437.
- Zdjęcie XII. XV: Afisz. Ósma inscenizacja *Halki* w Państwowej Operze Śląskiej. Spektakl premierowy odbył się 18.06.2005. Dokument znajdujący się w Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu. s. 439.
- Zdjęcie XII. XVI: Afisz. Piąta inscenizacja *Strasznego Dworu* w Państwowej Operze Śląskiej. Spektakl premierowy odbył się 5.10. 2010. Dokument znajdujący się w Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu. s. 442.
- Zdjęcie XII. XVII: Plakat promujący widowisko plenerowe zorganizowane przez Operę Śląską 21.06.2010. z okazji objęcia przez Polskę przewodnictwa w Unii Europejskiej. Dokument znajdujący się w Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu..... s. 444.